

# القصة القصيرة في المغرب: اختلاف الكتابة، كتابة الاختلاف

بشير القمري\*

في انتظار أن يتجه الاهتمام، في مجلة «آفاق»، بالشعر والمسرح، نقداً وإبداعاً، وبعد تخصيص عدد 80/79 للرواية، تخصص هذا العدد المزدوج أيضاً للقصة القصيرة، بالإضافة إلى ملفين، أحدهما احتفاءً بالكاتب والمبدع، القاص والروائي، الأستاذ مبارك ربيع، والثاني احتفاءً بالروائي والمؤرخ الأستاذ أحمد التوفيق، فضلاً عن أركان ثابتة وأخرى مستحدثة. يضم هذا العدد، بالنسبة للقصة القصيرة، دراسات دقيقة ومستوفية، كما يضم نصوصاً قصصية وشهادات، ويصب كل هذا في مسارات اتحاد كتاب المغرب الكبرى التي تلتزم، كما التزمت دائماً، بضرورة الحرص الثقافي - الإبداعي - النقدي والمعرفي على إبراز كل لحظة نوعية من لحظات التحول، كمياً وكيفياً، في إبدالات ومتغيرات الإبداع المغربي الحديث والمعاصر، وكذلك ثوابت الكتابة القصصية في المغرب بموازاة الكتابة النقدية المواكبة لها قدر الإمكان، على أن أبرز سمة تتحكم في نسق هذه الكتابة القصصية هي سمة اختلاف الكتابة مشروطة بما يمكن أن يفكر فيه خارج هذه السمة التكوينية، ونعني به ذلك الأفق الإشكالي الذي تلخصه في

سمة محايثة هي كتابة الاختلاف، الشرط الثاني لتوفر إمكانات واحتمالات القراءات والمقاربات النقدية لجعل القصة القصيرة تظل شاهدة، من خلال مبدعيها وكتابها ونصوصها وأشكالها، عن هوية إبداعية - جمالية، شأنها الشعر والرواية والمسرحية مع مراعاة قيم التحول، خاصة على المستوى السوسيولوجي، من خلال طرح سؤال القراءة والتلقي، وطرح سؤال الطبع والنشر والتوزيع، أما الكتابة القصصية، من خلال ثنائية، أو معادلة اختلاف الكتابة - كتابة الاختلاف، فتظل رهينة بزحزة الرهان على اليقين وحده في تصور عقود عديدة من الإنجازات الفردية والجماعية، وهي تتحول من هذا الإبدال إلى غيره: الأصالة، المعاصرة، المغايرة، التجريب، وكلها تظل واردة في تأمل «قصة» المغرب.

هذا يعني أن هذا العدد المزدوج حول القصة القصيرة في المغرب، أو القصة القصيرة المغربية، على وجه التحديد، ليس نهائياً؛ إنه ورش مفتوح على الحاضر والمستقبل، دون طي أو محو للماضي، إذ تحفل ذاكرة القصة المغربية بالعديد من التجارب والنصوص التي تختزل أزمنة إبداعية - جمالية -



- يسميه البعض «الربيع العربي». وفي هذا الصدد، يمكن الحديث عن «كتابة» أخرى، بل عن «اختلاف» في صلب هذه المغامرة، ونعتبر ما حدث - يحدث مغامرة بالفعل، ليس بالمعنى السلبي الذي تعنيه لفظة «مغامرة» أو بالمعنى الشعبي المتوحش، بل بالمعنى الوظيفي الإشكالي اللازم الذي تتصور المغرب من خلاله، مساحة أو فضاء يشترطان تطبيق قناعة اعتبار دستور المغرب الجديد مجرد مكسب شكلي أو جواز إلى صفة أخرى بكل ما نملك أو لا نملك، الدستور الجديد ميثاق للإقامة والسكن في زمن آخر هو الزمن الديمقراطي، الذي لا يعني تكاثر الأحزاب من أجل التكاثر، أو قرصنة الأفكار والمفاهيم، على غرار ما يحدث بالنسبة إلى فكرة الديمقراطية نفسها وهي تتسكع في هذا الشعار أو ذاك، وفي أسماء أحزاب، كما في الكثير من الكتابات والمقالات والمقابلات الإذاعية والتلفزيونية، بعد أن مر المغرب، قبل «الربيع»، بفترة بيات سياسي طويل لم يحرك فيه طرف ساكناً، وما إن حدث ما حدث في تونس ومصر وليبيا، وما يحدث الآن في اليمن والبحرين وسوريا، حتى بدأ الكثير يدلي بدلوه في بئر الديمقراطية الذي يفترض أنها بئر صافية، نقية، خالصة، وشفافة. إنها أشبه ببئر زمزم التي تلزم بالقداسة والتبيل والسيادة ليكون السعي إلى الديمقراطية مشكوراً مبرراً، أما أن تكون الديمقراطية مجرد قناع أو مسوح رهبان، وأن يكون الدستور حرزاً للوقاية وتميمة، فذلك ما يجب أن يحرص الجميع على عدم اللجوء به، ومن ذلك التلاعب بالشعارات والقناعات والبرامج والتحالفات، أو ادعاء صفة الفقيه الدستوري لضمان التواجد لمجرد التواجد.

نصوت في الانتخابات كما صوتنا على الدستور، وعندما سيصدر هذا العدد من مجلة «أفاق»، ستكون الخريطة السياسية قد انبسطت، ونأمل أن يكون المغاربة عند حسن الظن بهم وطنياً، لكن هذا لا يكفي لأن الرهان الحقيقي هو ما بعد الانتخابات والدخول في مشروع بناء مغرب قوي، اجتماعياً واقتصادياً

ثقافية وفكرية، كانت تغطي مساحات من القناعات والرؤيات والأساليب واللغات والموضوعات والفضاءات والشخصيات التي ينحتها الكتاب والمبدعون، منخرطين في ديمومة توفير شروط هوية المغرب الثقافي قبل الاستقلال وبعده إلى الآن، كما في الرواية والمسرحية والقصيدة الشعرية، وفي السينما والتشكيل، وفي الأغنية، بحيث يمكن الحديث عن «خزان» أو «ذخيرة» نفتخر في اتحاد كتاب المغرب بكونها (بكونهما) ركيزة أساسية من ركائز «التعرف» على المغرب، بنفس القدر الذي توفره نصوص الكتابة التاريخية والكتابة السوسولوجية والكتابة السياسية والكتابة الأنثروبولوجية، الكتابة القصصية، إذن، «كتابة» أدبية - إبداعية - جمالية، لكنها أيضاً «وثيقة»، تجسد، من خلال متخيلاتها كونا غورياً يمكن أن نرصد من خلال «طياتها» - الوثيقة - بعض تاريخ المغرب، تاريخ «الذوات» والبنى والعلامات والعلائق والمدن والقيم والعادات وأنماط السلوك والممارسات والذهنيات والوقائع والهزات والأزمات، ثم اللغات، لغات الكتابة ولغات المجتمع والإيديولوجيا، بحيث يتحول النص القصصي إلى نص مواز أو مناصص، له حضوره وله غيابه، وله متعالياته المختلفة، غير بعيد عن أي نص آخر يستحضر في الكتابة القصصية، أو يوظف، أو يعتمد كخلفية، كصورة سلبية تفرض نفسها في القراءة والمقاربة والتلقي والتأويل داخل - خارج دوائر ومدارات المعاني الحرفية وحدها، وبهذا تكون جميع المناهج النقدية واردة في تقبل النص القصصي، بدءاً بالمنهج التاريخي أو المنهج السوسولوجي أو المنهج النفسي مثلاً، وانتهاءً بأي منهج آخر: السرديات، السيميائيات، نظرية - جماليات التلقي، التفكير.

غير بعيد عن هذا الأفق النقدي وحده، يمكن الحديث عن قصة أخرى في المغرب، هي قصة الطفرة المغربية بخصوص المغامرة السياسية - الدستورية بحثاً عن مشروع ديمقراطي - حداشي يفرض نفسه في ظل متغيرات العالم العربي، على امتداد ما سماه



برامجه، لأن ما يهمنا، كتاباً ومتقنين ومبدعين في المغرب هو ترسيخ الهوية الثقافية ودعم الكتاب والمبدعين، ويهمنا أيضاً التمسك بحق الاختلاف بما في ذلك الاختلاف بصدد ما يمكن أن يتحقق سياسياً، بعد الاستحقاقات والانتخابات واختيار النواب والمستشارين وإعلان الحكومة، والاختلاف يعني، بهذا المعنى، ترسيخ قيم الحوار والجدل والنقد والنقد الذاتي لتجاوز عائق الانغلاق.

كتابة متنورة ومستنيرة، وعي خلاق ومضيء، اختلاف يحميه الدستور، حوار صريح حول المغرب الجديد. هذا ما نريده في اتحاد كتاب المغرب، ثم إن المغاربة مسلمون، لكنهم ليسوا «إسلاميين»، وهذا ينبغي أن يرسخ في الأذهان، وأن يقدر من قبل من يرعى حرياتهم الذاتية في الحياة، ويحمي حقوقهم في المجتمع، دون ميز أو تمييز ومصادرة. نتحدث هنا عن الحريات والحقوق المدنية التي اكتسبها على مدى عقود، وناضلنا من أجلها في أحزاب ونقابات وجمعيات تنشد التطور والتقدم والعدالة بالفعل، خارج مدارات التأويل الفج، أو الممارسة المقيدة بالأعراف والتقاليد والتصور السطحي للسلوك الجمعي أخلاقياً فقط، وكأننا في عالم طوبى، مداره الوحيد هي القيم المثالية التي تحول الفرد مجرد مخلوق مستكين، تابع لما وراء الحجب والميتافيزيقا السالية.

هذه هي قناعتنا الجوهرية والمحورية في اتحاد كتاب المغرب، ولا نريد وصاية من أحد على أحد، لأننا أحرار في وطن حر، ولنا الحق في الاختلاف، كما لنا الحق في رفض أي نموذج أفقي مصطنع، يحد من تطلعاتنا في المغرب إلى مجتمع ديمقراطي حديث متنور في التعليم والإبداع والإعلام والسياسة والتفكير العلمي، وفي سائر مرافق الشأن العام، بغض النظر عن لون الحكومة والبرلمان والمؤسسات التابعة لهما..

رئيس تحرير مجلة «أفاق»

بالأساس، إلى جانب تخليص اللغة السياسية من هذيانها المفرط الذي يضرب الرؤية، ويقتل الوعي، ويند الاختلاف، وقد شهد المغرب، على الأقل منذ إقبار تجربة التناوب، ضروباً من اللغات والكتابات والتصريحات السياسية التي تحصنت، تارة، خلف المثالية، وتارة أخرى، وجدت في الوضعية ضالتها، على مستوى التحليل والتفسير والتأويل والتفسير، غير عابئة بأي منطق مادي جدلي.

أغلب الأحزاب الطارئة على المشهد السياسي في المغرب، خاصة منها تلك التي تصدر مفهوم الديمقراطية، تريدنا نحن المغاربة، أن نصير ضحية لها، في حين نعرف جيداً أن هو الديمقراطي بالفعل، ومن هو الذي لا في العير ولا في النفير، إذ يكتفي بالإيهام وارتداء جبة درويش متجول، حاروتشي، يحمل على طرف لسانه معسول الكلام للمقايضة، الديمقراطية ليست «بضاعة» ولا «سلعة»، والسياسة ليست سوقاً مشاعة أو «مقاولة» (قول ليا نقوليك). الديمقراطية ثقافة، وعي، نضال، إيمان بقيم الحضارة والحرية والمعرفة والعلم، الديمقراطية احتساب وحساب، وكما سينتصر المغرب والمغاربة الأحرار في معركة الديمقراطية، عاجلاً أو آجلاً، نأمل، في اتحاد كتاب المغرب، أن ننتصر جميعاً في معركة الاختلاف، لأننا لا نريد استنساخ أي نموذج سياسي جاهز، كما لا نريد أن نسجن في أي قمقم، تارة باسم الوصاية الدينية الكهنوتية، أو باسم نزعة عرقية شوفينية تارة أخرى، لا نريد أي ضرب من ضروب الوصاية والمراقبة والشعبوية. ما نريده هو ثقافة الاختلاف، الصريح وثقافة الجدل الضامنة لتطور الوعي بالمرحلة، في ظل ما يراهن عليه الدستور المقترح من آفاق التطور بشتى مظاهره الاجتماعية والاقتصادية، دون أن نهمل أفق الثقافة المغربية بكل مظاهرها وروافدها، والاهتمام أكثر بالكتابة والإبداع، ولا بأس هنا من التذكير بحق اتحاد كتاب المغرب في التمتع بحق النفع العام ليتمكن من إنجاز

## جمالية القصة القصيرة

محمد عز الدين التازي

### 1 - سؤال الجنس الأدبي

ترعرعت القصة القصيرة وسط غابة من الكلمات التي نسجت من أحداثها وشخصياتها وفضاءاتها جمالية فنية استهوت الكثير من الكتاب والقراء.

كان لابد لهذه الغابة أن تتسع من خلال تكاثر عدد النصوص المنشورة في الجرائد والمجلات، ومن خلال المجموعات القصصية التي أقبلت دور النشر على إصدارها، وذلك في سياق مغامرة خاضها كتاب هذا الجنس الأدبي وهو يتشكل من خلال طبيعته الخاصة وبحث كتاب القصة القصيرة عن تنويعات في الأشكال والمضامين، اهتمت في جوهرها بالنقاط اللحظات الفردية والجماعية التي تدل على قلق الإنسان وتضجره من أوضاع يعيشها المجتمع وهو في حال سكونيته أو في حال من أحوال تحوله وتبدلاته.

هكذا ارتبطت القصة القصيرة بالتعبير عن اللحظات المتوترة التي يعيشها الأفراد وتعيشها المجتمعات. مع أن جوهر هذا الانشغال لم يكن مفارقاً لبناء الأشكال وارتياح آفاق التخيل، اعتماداً على كل ما تسمح به مساحة القصة القصيرة من تكثيف وتجنب للتفاصيل، فمساحتها الورقية تعني مساحة أخرى لحدود اللحظة وزاوية النظر إليها واختزال كل ما يمكن اختزاله من أجل تأسيس لقواعد الكتابة في هذا الجنس الأدبي وما يتميز به من تكثيف للأحداث واقتصاد لغوي وواقعية لا تخلو من أبعاد

رمزية وغيرها من المقومات التي تميز خطابها الأدبي عن كتابات أخرى كالكتابة المقالية أو الكتابة الصحفية أو حتى عن «الأقصوصة» والرواية. إذا كانت القصة القصيرة قد تخلقت كجنس أدبي له حدوده المميزة بموازاة مع ظهور الصحافة، سواء في الغرب أو حتى في المشرق العربي، فقد سماها بعض النقاد «فن الخبر»، تميزاً لها عن أخبار الصحف، ولكون سحرها التعبيري والجمالي هو ما أدى إلى انتشارها في الآداب الأوروبية والأمريكية والروسية، كما اشتهر من روادها العالميين: «غي دي موباسان»، «إدغار آلان بو»، «إرنست همنغواي»، و«أنطوان تشيكوف»، وفي الأدب العربي الحديث من خلال «يحيى حقي»، «محمود طاهر لاشين»، «أمين يوسف غراب» وغيرهم. وكلهم أصدوا مجموعات قصصية ما تزال إلى اليوم مصدراً أساساً للباحثين وقراء هذا الجنس الأدبي الجميل.

أصبح للقصة القصيرة انتماء إلى الاتجاهات والمدارس الأدبية والفنية، كالواقعية، والتعبيرية، والرمزية، وكتابة ما فوق الواقع، فمن التقاطها لتفاصيل اليومي، إلى سحر موضوعاتها، إلى انفتاحها على عوالم الحلم، أخذت تنويعات الكتابة القصصية تتسع وتروم اقتناص اللحظات الشاردة في عالم قصصي يحفل بالاستثنائي والشارد والعجيب، رغم إقامته في الحياة اليومية المطبوعة بطابع القلق الاجتماعي والوجودي، فكان لكتاب القصة القصيرة هذا التشكيل المضاعف لوعي اجتماعي تتعدد



إلى اتجاهات ومدارس أدبية أخرى، كالانطباعية، والرمزية، والتجريدية، إضافة إلى تطور العلوم الإنسانية؛ علم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات والفلسفة الماركسية، فضلا عن تطور نظرية الأدب وما وصلت به إلى مفاهيم جديدة تنبني على إعادة النظر في مسألة حدود الجنس الأدبي انطلاقا من كونه دائم المغامرة في تحطيم الحدود بين الأجناس الأدبية الأخرى وباقي الفنون؛ ونظرا لتزايد قلق الإنسان بذاته وبمجتمعه بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية؛ فقد تغيرت الكثير من القيم الاجتماعية والثقافية والسيكولوجية، مما أدى إلى أن تتحرر القصة القصيرة من تلك القواعد الجاهزة، فأصبحت تنوع من مجالات اقترابها من الواقع، وركوب موجات أخرى هي موجات ما فوق الواقع.

لذلك، فقد أصبحت القصة القصيرة تبحث لها عن جنس من خلال مغامرة الكتابة، فتحررت من ذلك قالب الكلاسيكي الذي كان يسجنها في إطار ما كان يسمى بـ «القالب القصصي»، وأصبحت لها مساحات جديدة للتجريب والتخييل، حتى إنها قد اقتربت القصيدة الشعرية التي تتميز بـ «الرؤيا» (بدل الرؤية)، كما اعتمدت بلاغة الصورة، وبلاغة خطاب قصصي جديد اهتم بقيام العالم القصصي على جملة من المظاهر الأدبية، لا يمكن للقارئ / الناقد أن يلحظها إلا في تحولات بنوية على مستوى تشكل تحديتي جديد ومتجدد يعني أن جنس القصة القصيرة، (كجنس الرواية) هو قيد التشكل، وأن لا قواعد (أو تقعيدات يضعها النقاد)، يمكن أن تحد من جموحه واتساع رقعة غابته التي تستنبت نصوصا بالرغم من تربتها الواقعية فهي لا تكف عن السمو في آفاق الترميز والغموض الأدبي الضروري للكتابة وهي لا تفسر وضوح العالم بما ينطوي عليه من أسرار وبياضات، ولذلك يصبح العالم في القصة القصيرة، تجليا على نحو ما يتجلى للنبي أو المجنون أو الشاعر، أي أنه يصبح عالما آخر، يتجلى في الكتابة على نحو مغاير لتجلياته في الواقع. ومن هنا، فقد تملك

وتتباين طرائق تملكه ووعي فني جمالي تتنوع أشكاله وتبنياته.

ولعل من بين التقعيدات التي وضعها النقاد لهذا الجنس الأدبي، أنه يشتغل على حادثة صغيرة تقع في زمن قصير لا يتعدى الأربع والعشرين ساعة، مع اقتصاد في عدد الشخصيات وفي عدد الصفحات، مما يجعل القصة القصيرة تقع بين خمس وثمانين صفحات، والحدث في القصة القصيرة يتدرج من البداية إلى العقدة والحل، وهما أسماء بعض النقاد بـ «الحبكة القصصية»، أما الحل فقد سمي بـ «لحظة التنوير»، وهي اللحظة التي تتكشف فيها أما القارئ لعبة مأكرة ظل يلعبها السرد القصصي. ورغم المنزع الواقعي الذي طبع قصص كل من «أنطوان تشيكوف» و«ارنست همنغواي» و«غي دي موباسان»، فقد تميزت قصص «إدغار آلان بو» بعوالمها الغرائبية وعنق واقعها واتجاهها نحو منزع «هتشكوكي» يتلنقظ من الواقع أروع لحظاته وأشدها توترا وتوتيرا لأعصاب القارئ. لكن «همنغواي» قد احتفظ لقصصه القصيرة بأسلوب أدبي متميز، ابتدع من خلاله الاقتصاد اللغوي القائم على اللغة البرقية. أما بالنسبة لقصص محمود أمين يوسف غراب ومحمود طاهر لاشين فقد ظلت بواقعيتهما تحيل على خصوصية المجتمع المصري، مقدمة ذلك النموذج الذي يحترم قواعد الكتابة القصصية، بينما اختلف عنهما «يحيى حقي» في ركوب مودة أدبية كانت رائدة في الاقتراب من الغريب والعجيب وما يقع بينهما من لحظة فانتاستيكية، وتصريف للقصة القصيرة لعوالم الممكن بدل عوالم الكائن، وهو ممكن في متخيل الكتابة وطرائق صوغها التعبيري لهذا الممكن.

في بعض هذه النماذج الغربية والمشرقية، يبدو أن القصة القصيرة، كجنس أدبي، قد أخذت تنفلت من عقال ما يسمى بالقواعد، وهي قواعد استنبطها النقاد من جملة من النصوص الرائدة والمؤسسة للكتابة في هذا الجنس الأدبي. إلا أن نصوصا مغايرة، جاءت في سياق تغيير الوعي الأدبي والفني من الواقعية

الأحداث والشخصيات والفضاء، أي ما يسمى ببنيات الحكيم، كما تقاطعت القصة القصيرة مع الشعر، على اعتبارها تتملك الرؤيا، وتقيم الوجود على لحظة مقتنصة شديدة التكثيف، وعلى تخيل الواقع بدرجة ترقى به كواقع إلى مستوى تخيلي يحوله إلى أسطورة واقع، وغيرها من السمات. علما بأن الشعر نفسه قد استعمل الشخصيات سواء كأقنعة أو رموز وروى الأحداث وأحال على الوقائع التاريخية منذ أدب الملاحم وإلى الملاحم الشعرية الجديدة التي كتبها الشعراء المعاصرون، وتقاطعت القصة القصيرة مع فنون أخرى كالتشكيل من حيث اعتمادها على الكولاج والسينما من حيث نقل عالمها السردي إلى مجال قريب من الكتابة بالصورة المرئية.

في هذا الاتساع الذي حققته القصة القصيرة، والذي شمل الوعي الجمالي والوعي الجمالي معا، وفي هذا التقاطع بين تشكّلها كجنس أدبي وبين اقترابها من أجناس وفنون أخرى؛ أصبح مقام الكتابة القصصية محفوظا برؤية كاتبها لهذه التخوم والمشارف، ومن ثمة فقد أصبح على هذا الكاتب أن يغامر بكتابة نص قصصي مغامر، ومغامرته تتجلى في رهان على أن يكتب نصا قصيرا وعلى قصره فهو يتسع ليشمل العالم بمحاولاته التاريخية والرمزية ودلالاته الممكنة.

ولعل نموذج الكتابة القصصية عند «بورخيس» يستحضر المتاهة كشكل قصصي قد سعى إلى تحطيم تلك الصورة النموجية التي ترتبط بالجنس الأدبي من خلال استغلال وتوظيف شخصيات ثقافية أو تاريخية أو حتى ذات أبعاد أسطورية في نسق حكايات يتحرر من الحكاية في اتجاه ما كتابة تقترب من المقالة. فقد ظل هذا الكاتب الأرجنتيني مشبعا بالثقافة العالمية وبالثقافة العربية إلى درجة أن فيضا من نظراته الثقافية ومخزونات القرائية قد طفا على سطح قصصه القصيرة، إلى درجة أن العالم التخيلي للقصة ظل مرتبطا بالمرجعيات الثقافية التي سيطرت على شخصية الكاتب، فقد كان مدير مكتبة، كما أن زوجته ترجع واحدا من

القصة القصيرة نحو أدبيا جديدا لمعناها كجنس أدبي، استهدف توسيع رؤيتها (أو رؤياتها) للمجتمع والكون، بتعدد الأبعاد والرؤى والتفاصيل، وتحديث الخطابات، وتنوير الكتابة القصصية في اتجاه أن يكون لها شكل أدبي معين، قارئ ونهائي، لأنها في بحث دائم عن بناء الأشكال.

لكونها قصة قصيرة، ولا يمكن أن تكون رواية أو قصيدة شعرية أو مسرحية أو لوحة تشكيلية أو سمفونية موسيقية؛ ولأنها كتابة سردية، فقد لجأت إلى السرد القصصي لكي لا تستقر به بصورة نهائية، لأنه تستخدمه كإطار قصصي من أجل أن تبني عالما تخيليا، وهذا العالم القصصي هو مجرد محاولة للقبض على لحظة من اللحظات التي يتسع لها العالم، ومن ثمة فإن جنون الكاتب والكاتب يستعري هذا الهوس بتملك صورة غير مسبقة عن العالم، ليست جاهزة في تاريخ مكتوب أو حكاية شفوية، وإنما هي صورة مكتوبة عن ذلك العالم، من خلال اللغة والتخيل. من هنا فتملك الشكل التعبيري عن تلك الصورة لا يوجد جاهزا ولا متيسرا، وليس في قبضة الكاتب، بل إنه من خلال الكتابة، يبني تلك الصورة المتخيلة عن عالم ممكن، تتمازج فيه الواقع مع الأخيلة والأساطير وتتداخل فيه الواقع مع التوقعات، استمدادا من خيال الكاتب، ومن تشييد عالم قصصي قد يحكي تفاصيل حادثة كما يمكن أن تقع في الواقع، بشخصياتها وفضاءاتها، أو كما لا يمكن أن تقع.

في هذا المنحى، كان لابد للأدب القصصي أن يعرف تطورا وتحولا على مستوى النصوص وإنجازها للوعي الاجتماعي والوعي الجمالي وهما يتشاكلان. في هذا التحول، أصبحت الشخصيات رموزا أو كائنات أسطورية كما أصبحت شجرا أو حجرا أو طيرا، فلا فرق.

مع اتساع هذه الحدود لجنس القصة القصيرة، وباعتبارها كتابة سردية، فقد ظلت تتقاطع مع سرود أخرى كالأقصوصة والرواية، من حيث اعتمادها على



تقديم صورة، أو صور، عن المجتمع، بأبعاد وعي إنساني يخترق قشرية المجتمع ليتوغل في تفاصيله اليومية وأوضاعه الإنسانية وأفراده الذين يصبحون شخصيات متخيلة.

في هذا السياق فقد تطور جنس القصة القصيرة، باحثاً له عن أفق ممكن لتوسيع العوالم وتنويع الأشكال، مما جعل هذا الجنس الأدبي يُستقبل من قراء واسعين، كما احتفت بنشره الجرائد والمجلات العالمية والعربية والمغربية، وترجم إلى اللغات وصدرت الأنطولوجيات التي تضم مختاراته، وهيات عنه المجلات العديد من الملفات. لذلك، فقد استقطب هذا الجنس الأدبي كتاباً من مختلف الدرجات والمرتبات، وبمختلف الهواجس، سواء منها التي تروم مغامرة القبض على العالم في لحظة واحدة أو تلك التي تغامر باقتناص الرؤى المتعددة والمتباينة للواقع.

ولعل هذا الجنس الأدبي قد أخذ يزاحم جنس الرواية، حتى إن كثيراً من الكتاب قد بدأوا حياتهم الأدبية بكتابة القصة القصيرة ثم هجروها إلى كتابة الرواية، بينما ظل كتاب آخرون يزاجون بين الكتابة في الجنسين، بإحساس جمالي خاص يقيم المفارقة ويسعى إلى الضرورة الاجتماعية والجمالية، دون أن يكون هناك مفترق في الإبداع الأدبي.

## 2\_ القصة القصيرة والنقد الأدبي.

إلا أن جنس القصة القصيرة لم يحظ بالتنظيرات التي حظي بها جنس الرواية، ولم يُقعد له من تَقْعِيدَات تنجيسية إلا ما جاء من نقاد قليلين من أبرزهم «فرانك أوكونور» في كتابه «الصوت المنفرد» وناقد أمريكي هو «كارلوس بايكر» الذي درس الجمل القصيرة في قصص «إرنست همنغواي» ولغتها البرقية. أما في مصر فقد ظهر كتابان لكل من «شكري محمد عياد» و«عبد الحميد يونس»، يقيمان فيه بعض النظرات في هذا الجنس الأدبي.

أسباب فقدانه لبصره إلى إدمانه على القراءة، بينما يرجع سبب آخر إلى توارث فقدان البصر، الذي انتشر في العائلة التي انحدر منها. مع تلك الوشوم التي تركتها القراءة في ذاكرة هذا الكاتب، فقد ظل يعتبر أن الأدب لا يعبر عن آراء أو معتقدات الكاتب، لأنه أعمق من تلك الآراء والمعتقدات، ولأنها يمكن أن تتغير بينما الأدب لا يتغير. ولقد عزف «بورخيس» عن كتابة الرواية لأسباب بيّنها، فأخلص لكتابة القصة القصيرة، والشعر، وبعض المقالات، وتذكرنا هذه الحالة، بمفارقة عجيبة عاشها بعض الأدباء، فقد كتب «غي دي موباسان» ثلاث روايات ولكنه لم يشتهر إلا ككاتب للقصة القصيرة، ونشر نجيب محفوظ ثمانية عشر مجموعة قصصية ولكنه ظل يُعرف لدى القراء ككاتب للرواية، وهي نفس الحالة التي وجد فيها كاتب آخر من أمريكا اللاتينية، هو «كارسيا ماركيز» الذي اشتهر لدى القراء كروائي،

بينما قصصه القصيرة تنبض بالحياة وتتفرد بجمالياتها التعبيرية والبلاغية. وفي حالة أخرى فقد وجد كتاب آخرون لم يكتبوا إلا في جنس القصة القصيرة، كما وجد كتاب آخرون بدأوا حياتهم الأدبية بكتابة القصة القصيرة فأبدعوا فيها ثم تخلوا عنها ليصبح شأنهم الأدبي هو كتابة الرواية، ووجد كتاب بدأوا قصاصين ثم كتبوا الرواية ولكنهم لم يتخلوا عن كتابة القصة القصيرة طوال حياتهم الأدبية، والمثال من نجيب محفوظ الذي كان آخر ما كتبه وهو في آخر حياته هو مجموعة قصصية.

لا يبدو هذا التردد على مستوى اختيار الكتاب للجنس الأدبي الذي يبدعون فيه مشوشاً على ما تملكته القصة القصيرة من سحر أدبي، أو معيقاً لتطورها وامتدادها في الآداب العالمية؛ بل إنها قد وسعت من آفاقها التعبيرية ومظاهرها الجمالية وممكناتها التخيلية، حتى أصبح لها حضورها القوي من بين الأجناس الأدبية الأخرى.

مع هذا الحضور القوي، يطرح السؤال عن جمالية القصة القصيرة، وأبعادها التي تسعى إلى

والشخصيات وما تعيشه وما يبدر عنها من تصرفات، مما تتولد عنه أدبية تخيلية عن المجتمع، موهورة بطابع النقد الاجتماعي، أو بالسخرية، أو حتى والقصة القصيرة تمارس نوعاً من التصعيد لتخيّل أحداثها لتنسرب تلك الأحداث في مسارب الأسطورة، أو الفانتازيا، أو تماهي الواقع مع الحلم.

من أولئك النقاد من اشتغلوا على تقعيد القصيرة، أي وضع قواعد لكتابتها، تكون مفارقة لطبيعة الكتابة الأدبية في أجناس أخرى كالشعر والمسرحية والرواية. ومن ثمة فقد استشعروا أهمية الزمن في هذا الجنس الأدبي، واعتبروا ما يوضع فيه من أحداث هو من قبيل الومضة التي لا تستغرق وقتاً طويلاً ولكنها تكشف عن رؤية خاصة للفضاء وما يحتويه وما يقع فيه من أحداث. كما حدد بعض النقاد وقوع الأحداث داخل الزمن القصصي بأربع وعشرين ساعة، وحيث يمكن بواقع شديد التوتر أن يقع في زمن «قصير»، ومع ذلك فهو يدل على توترات أخرى هي التي يشهدها المجتمع عبر تاريخ تشكّله وعبر تحولاته. كما أعجب بعض النقاد بما أسموه «الحبكة القصصية» وهي التي تتعلق بطرائق البناء وتدبير الكاتب لشأن قصته، من حيث ممارسة لعب ماكر بالأحداث يؤدي إلى صوغها عبر ترتيب خاص. وأعجبوا أيضاً بما أسموه «لحظة التنوير»، وهي اللحظة التي تتكشف فيها بعض الأوضاع الحكائية التي لم تكن معروفة من قبل، وهي اللحظة التي تتعلق بنهاية القصة القصيرة أو خاتمتها.

لكن كثيراً من الكتاب تمردوا على هذه التقييدات من أجل أن يخلصوا الكتابة القصصية من إطارها الكلاسيكي، وذلك من خلال إنجاز نصوص قصصية متحررة من هذه القواعد، فأصبح السؤال المطروح هو: من أين تبتدئ القصة القصيرة، وأين تنتهي؟ وهو سؤال لا يخص القصة القصيرة وحدها، بل يعني أيضاً، القصيدة والرواية، كما يعني بناء الأشكال الأدبية الجديدة التي تتحرر من القوالب الجاهزة متملكة مناحيها وطبائعها الخاصة في تشكيل النسيج

وكانت بعض المجلات المصرية، خلال العقد السبعيني من القرن الماضي قد أصدرت بعض الأعداد الخاصة بالقصة القصيرة، والتي ميزها حضور خاص لنقاد قرأوا نصوص تلك الطفرة القصصية التي عرفت بـ«الموجة الجديدة»، ومن بينهم الناقد عبد الرحمن أبو عوف. كما صدرت في مصر وتونس مجلة «القصة» التي اهتمت بنشر الأعمال القصصية الجديدة لكتاب هذين القطرين، وكان لتونس ناد للقصة، يجتمع فيه كتابها من مختلف الأجيال والحساسيات الأدبية. وفي المغرب عقد اتحاد كتاب المغرب في أواخر السبعينات ندوة للقصة العربية بمدينة مكناس، كما أصدر العديد من أعداد مجلة «أفاق» التي خصصت للقصة القصيرة ملفات خاصة، كما صدرت أنجزت رسائل وأطروحات جامعية عديدة، لكل من أحمد يبوري، أحمد المديني، نجيب العوفي، عبد الرحيم مودن، فريد الزاهي، وعبد اللطيف الزكري وغيرهم، حفلت بالتاريخ لجنس القصة القصيرة أو تصنيف نصوصها أو تحليل خطابها أو مقاربتها من جانب من الجوانب. مع كل ذلك، فالقصة القصيرة لم تحظ بالكثير من الدرس النظري كما حظيت به الرواية من خلال كتابات «جورج لوكاتش»، «تودوروف»، «بارت»، «ميخائيل باختين»، و«جوليا كريستيفا» وغيرهم ممن أسسوا للنقد الروائي باعتباره مقترباً من نص سردي منفتح على أنواع السرد الأخرى. يعني ذلك أن القصة القصيرة قد ظلت تنتمي إلى الأدب السردي، رغم أنها ليست وليدة الملحّة، وليست ملحمة بورجوازية كما يصف «جورج لوكاتش» الرواية.

بحث النقاد الغربيون في موضوعة سميت بـ(الكاتب وقصته)، وهو ما يعني علاقة الذات الفردية للكاتب، ومن خلال معاشته للعائلة، ومجتمعه الصغير، لتفاصيل يومية، أو حكايات صغيرة، يمكن أن تصلح كمواضع لكتابة قصة قصيرة. لكن المواد الحكائية للقصة القصيرة قد توسعت لتشمل ما يلاحظه الكاتب في العالم الخارجي من حركية للمجتمع، تتجلى في الأحداث والمواقف



بوزهور، محمد زفزاف، إدريس الخوري، أحمد المديني، رببعة ريحان، لطيفة باقا، أنيس الرافعي والعديد من الأسماء الجديدة التي أمدت هذا الجنس الأدبي بنسخ جديد.

ولا ننسى أن موجتين أدبيتين ظهرت في نهاية الستينات وبداية السبعينات من القرن الماضي، كان لهما ارتباط وثيق بتحولات الكتابة القصصية العربية، وتوسيع لمجالات اشتغالها، كاستيحاء التاريخ، وأسطرة الواقع، والفانتاستيك. أولى الموجتين هي التي سميت بالموجة الجديدة في مصر، والتي خرج من معطفها كل من صنع الله إبراهيم، بهاء طاهر، جمال الغيطاني وإبراهيم أصلان وآخرين، وثانية الموجتين هي التي ظهرت في تونس في نفس الفترة، بمُد إبداعي قصصي تخيلي جمالي تجلى في العديد من النصوص التي كتبها كل من عز الدين المدني، سمير العيادي، عبد الواحد إبراهيم، محمد القديدي، أحمد ممو، وأسماء أخرى اشتركت كلها في ظاهرة تحديث الكتابة القصصية وفتح آفاقها وممكناتها لتشهد على الواقع وتقارب مستويات تخيلية وحلمية وفانطاستيكية تنتمي إلى كتابة ما فوق الواقع.

3 \_ الكتابة القصصية في المغرب: من التأسيس إلى الامتداد يبدو مفهوم التأسيس شديد الالتباس، يطرح عدة أسئلة حول معناه من جهة، وحول ما يتضارب مع معناه من جهة أخرى، أعنى الامتداد.

للتأسيس معناه الزمني الذي يرتبط بالظاهرة الأدبية والتاريخ لظهورها والوقوف عند مراحل تشكلها الأولى. ولاشك أن للتأسيس علاقة كبرى بالمؤسسين، أي بالكتاب الرواد الذين ارتادوا نوعا من الكتابة لم يكن موجودا من قبل، أو ساهموا في تأصيله وبلورة أبعاده التجنيسية والجمالية.

لكن مفهوم التأسيس، كمفهوم إشكالي، يطرح السؤال: أي تأسيس؟ كيف يترادف مفهوم التأسيس مع مفاهيم أخرى من قبيل الريادة، التأصيل،

على غير نمط سابق، وترك الحرية للكتابة لتسير في مجراها كما يحضر النهر مجراه.

في مغرب القصة القصيرة، وصعودها على يد كتاب كبار عالميين وعرب ومغاربة، وانحيازاتها عندما ابتدأت فأصبح كل من له حكاية يحكيها يكتبها ويسميها قصة قصيرة، وعندما ظهر عزوف الناشرين عن نشر المجموعات القصصية وتفضيل نشر روايات أو دراسات عنها؛ لم يتغير شيء من يعرفون جمالية القصة القصيرة وقدرتها على استيعاب اللحظة الجمالية بما لها من مدهش، للقارئ وال كاتب معا، وما لها قدرة على تقديم اللذة للقارئ وال كاتب معا.

في هذا السبيل، فإن كتاب القصة القصيرة وقراءها يظلون في حالة إبداع وقراءة للإبداع لحلم بالواقع أو لواقع يقع في حلم الكتابة، محتفلين معا بمرايا ليست عاكسة إلا لما يقع في متخيل الكتابة.

نستحضر كثير من القصاصين الذين أبدعوا لهذا الجنس الأدبي نماذج راقية كان لها حضور قوي على مستوى النشر والقراءة، كالتي نشرها دينو بوزاتي في إيطاليا، لوكليزيو في فرنسا وأرسكين كالديل في الولايات المتحدة، ناهيك عن اتساع أدب

أمريكا اللاتينية لهذا الفن القصصي الجميل، وما حفل به الأدب الصيني والياباني من قصص قصيرة لم تفارق بين الواقع وبين أسطورة الواقع. وفي العالم العربي فقد تألفت نصوص قصصية في غاية الإبداع، كالتي كتبها الرائد يحيى حقي، وخاصة في مجموعته القصصية «أم العواجز» التي استخدم فيها تقنية الفانطاستيك، وكتابات سليمان فياض، يوسف إدريس، إدوار الخراط، يحيى الطاهر عبد الله، يوسف الشاروني، في مصر، وعبد السلام العجيلي، زكريا تامر، هاني الراهب وحيدر حيدر، في سورية، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، محمد خضير، موسى كريدي، في العراق، وأسماء إبداعية أخرى انتشرت على الخريطة العربية بإبداعها القصصي الجميل. وفي المغرب أيضا، أبدع كثير من الكتاب نصوصا قصصية متألقة كالتي نشرها محمد برادة، أحمد

طبعة مغربية صدرت في نفس السنة عن دار النجاح الجديدة بالدار البيضاء. لم تصدر المجموعة القصصية الثانية إلا بعد أربعة أعوام، وذلك سنة 1951، وهي بعنوان: «أفراح ودموع» لمحمد الخضر الريسوني، وهو نفسه أصدر مجموعة ثانية في سنة 1953 بعنوان: «صور من حياتنا الاجتماعية». وفي سنة 1955 ينشر محمد الصباغ مجموعته القصصية الأولى بعنوان: «اللهات الجريح». في سنة 1957 صدرت مجموعة: «قصص من المغرب» لأحمد عبد السلام البقالي.

كما عرفت نهاية الخمسينات من القرن الماضي نشر قصص قصيرة في بعض المجلات، لكل من محمد برادة، عبد الجبار السحيمي، وإدريس الخوري، وهؤلاء الثلاثة، هم من سوف يبصمون بصمة قوية في تاريخ الكتابة القصصية بالمغرب، ليصبحوا بعضا من أبرز كتابها فيما بعد، وحيث أصدر إدريس الخوري مجموعته القصصية الأولى: «الحزن في الرأس والقلب»، وعبد الجبار السحيمي مجموعته «الممكن من المستحيل» وبعدهما بكثير أصدر محمد برادة مجموعته القصصية: «سلخ الجلد». لكن قصصهم القصيرة التي نشروها في نهاية الخمسينات، تشهد على أنهم كانوا من السابقين إلى تأسيس كتابة قصصية لها تميزها عن باقي المؤسسين الآخرين.

مع الستينات سوف ينشر قصاصون مغاربة مجموعاتهم القصصية، لتحضر أسماءهم على الساحة الأدبية، ومن بين هؤلاء: عبد الرحمن الفاسي، محمد بن أحمد اشماعو (قدر العدس)، حميد البلغيثي (نداء عزرائيل)، محمد التازي (المتردة)، محمد بيدي (سبع قصص)، خنانة بنونة (ليسقط الصمت)، أحمد بناني (فاس في سبع قصص)، عبد الجبار السحيمي (الممكن من المستحيل). وكذلك سوف تصدر مجموعات قصصية لكل من عبد الكريم غلاب ومبارك ربيع، هذان الكاتبان اللذان لا يمكن إغفال ما قدماه من قصص قصيرة حفلت باللحظة المجتمعية، داخل الإطار الواقعي.

والتكريس، وكيف يتعارض ولا يتصالح مع مفاهيم أخرى من قبيل التحديث، التجاوز، والتخطي؟ أليس التحديث تأسيسا لكتابة جديدة تقوم على التجاوز والتخطي؟ بهذا المعنى، هل من شأن التأسيس أن يحمل معنى ثابتا، سكونيا، يرجع إلى مرحلة تاريخية من ظهور جنس القصة القصيرة في المغرب، وارتباط هذا الظهور في مرحلة الأربعينات من القرن الماضي بالحركة الوطنية ونشر قصص تقوم على التاريخ واستلهاه حياة الأبطال أو على ما تحفل به ذاكرة الكتاب من مواقف نضالية تدافع عن الحق. وحيث إن هذه المرجعية كانت موجهة أساسيا لما تحمله القصة القصيرة من وعي وطني نضالي، فقد كان ذلك مبررا بإذكاء الروح الوطنية وتصعيد النضال ضد الوجود الاستعماري. ولقد حفلت جرائد ومجلات تلك المرحلة بكم هائل من القصص التي كتبها رواد في تلك المرحلة، الذين ظلت كتاباتهم تقبع في متحف التاريخ الأدبي، ربما لأن ما كتبوا من قصص قصيرة ارتبطت بالمرحلة التاريخية. ولم يتحرر من ثقلها ليفوخس في أوضاع الذات الفردية والجماعية بأبعادها الإنسانية، والقول هنا لا يقصد محاكمة لكتاب تلك المرحلة أو تقييمها لأعمالهم، لأن ذلك من شأن باحثين أكاديميين بذلوا كثيرا من الجهد في تصنيف تلك الأعمال القصصية، أو تحليل مضامينها، كما سبقت الإشارة.

حتى لا نتجنى على التاريخ الأدبي، وعلى أسماء بعض الرواد، فيكفي أن نعود إلى نموذج من نماذج تلك المرحلة من الإنتاج القصصي في المغرب لنكتشف سذاجة الرؤية وفوقية الخطاب وضعف الأسلوب. مع ذلك فقد وجدت نماذج جيدة للمكتوب القصصي، كتبها أقلام أخرى رائدة للسرد القصصي، بعد تجاوز تلك المرحلة المرهقة الأولى. وهكذا ظهرت أقلام أخرى ارتادت الفن القصصي، فقد كانت أول مجموعة قصصية صدرت بالمغرب، تحمل عنوان: «وادي الدماء»، بقلم عبد المجيد بنجلون، وقد صدرت سنة 1947 عن المكتب الثقافي الدولي بالقاهرة، ثم في



قراءتها إلى تفكيك شفراتها النصية واستشعار ما ترهص به من توترات على مستوى الشكل والمضمون. كيف يمكن النظر إذن، إلى مسألة التأسيس على أنها ترتبط بكتابات قصصية ظهرت مبكرة من حيث الزمن، وإلغاء البعد التأسيسي عن كتابات أخرى هي التي تميزت بتمثلات الكتاب المغاربة للوعي الاجتماعي، والوعي الجمالي؟ وهل حقيقة التأسيس تكمن في كتابات قصصية رائدة، أم أن التأسيس مفهوم متجدد، يتعلق بدينامية النصوص وانفتاحها على تجدد المضامين ودينامية الأشكال؟

#### 4 \_ من المسار إلى التحول.

كما أن كل امتداد، فهو بطبيعته امتداد للاتجاه من اتجاهات الكتابة، فكل الاتجاهات الأدبية لها امتدادها في الكتابات اللاحقة. لذلك، نلاحظ أن اتجاه الكتابة عن الواقع في الكتابة القصصية قد وجد له من كتاب السبعينات والثمانينات وما بعدهما أتباعا ساروا على نفس الدرب وعلى نفس الطريق؛ كما أن اتجاه الكتابة بالواقع قد دفعت بالكثير من القصاصين إلى إعادة تشكيله وتحويله من مجال لـ «الرؤية» إلى مجال لـ «الرؤيا» والدفع به نحو إمكانات التخيل.

إن مسألة مفهوم التأسيس، وارتباطه بجنس القصة القصيرة في المغرب، تعني الوقوف عند تمثلات الكتاب المغاربة، خلال عقود ومراحل، لماهية الجنس الأدبي وتكريس قواعد كتابته أو تفجيرها من الداخل، وهي تمثلات تعني بالأساس وعيا أدبيا تعبيريًا وجماليًا، يخص مسألة جنس القصة القصيرة، وحدوده، وإمكاناته في التعبير عن العوالم والأخيلة والوقائع، وانفتاحه على اللحظة المشرقة بدلالاتها المتعددة، اجتماعيا وسياسيا. ولا شك أن تمثلات الكتاب المغاربة لقواعد هذا الجنس الأدبي، قد تراوحت وتباينت بين كتاب يكتبون عن الواقع وآخرين يكتبون بالواقع. وفي اتساع رقعة

لا يمكن للقارئ الرصين أن يضع هذه المجموعات القصصية في خانة واحدة، لكنها مع ذلك كانت فاتحة أدب قصصي جديدة في وقته، ولذلك يمكن القول إن هذه المرحلة قد شهدت بواكير أعمال قصصية ذهبنا نحو استيعاب حدود جنس القصة القصيرة، كما اتجهت نحو اللحظة الواقعية التي تستلهم الواقع بكل أبعاده ومكوناته ومرامييه.

بعد ذلك العقد الستيني صدرت أعمال قصصية لكل من أحمد المديني الذي أصدر مجموعته الأولى سنة 1971، بعنوان «الغضب في الدماغ»، الميلودي شغموم الذي أصدر مجموعته الأولى سنة 1972 بعنوان: «أشياء تتحرك»، وكاتب هذه السطور، الذي أصدر مجموعته القصصية «أوصال الشجر المقطوعة» سنة 1975، «رفيقة الطبيعة» (زينب فهمي) التي أصدرت مجموعتها القصصية الأولى سنة 1976 بعنوان: «تحت القنطرة»، مصطفى المساوي، في مجموعته القصصية التي صدرت سنة 1979، بعنوان: «طارق» الذي لم يفتح الأندلس. بتزامن مع صدور هذه الأعمال أو قبلها بقليل، كان تيار الكتابة الواقعية حاضرا بقوة، ممثلا في عبد الكريم غلاب، محمد إبراهيم بوعلو، محمد زهزاف، في مجموعته القصصية الأولى التي صدرت سنة 1970 بعنوان: «حواري ليل متأخر»، وإدريس الخوري الذي أصدر مجموعته القصصية الأولى سنة 1973، بعنوان: «حزن في الرأس والقلب، ومبارك ربيع الذي أصدر مجموعته القصصية الأولى سنة 1975 بعنوان: «دم ودخان». دون أن ننسى كتابا آخرين تأخر إصدار مجموعاتهم القصصية، لأسباب تتعلق بالنشر، كأحمد بوزفون، أبو يوسف طه، ومحمد عزيز المصباحي، وآخرين. وستظهر بعد ذلك مجموعات قصصية لكل من الأمين الخمليشي، محمد الهادي، عبد الرحيم مودن وإدريس الصغير، مبارك الدريبي، مصطفى يعلى، المهدي الودغيري، مصطفى الجماهري، المهدي حاضي الحمياني، عبد الحميد الغرباوي، وآخرين، تحتاج

في هذا التشكيل الجديد لجنس القصة القصيرة، لعب كثير من مؤسسيه الجدد في المغرب على انفتاحه على كل ذلك المنفتح، فلم تعد القصة القصيرة مجرد حكاية، بل أصبحت تصنعاً أدبياً وجمالياً يخترق قواعد الجنس ويؤسس لمعنى جديد لكتابة القصة القصيرة. هذا المعنى الجديد، ما يزال قيد التشكل، وبأقلام كتاب جديد، كانيس الرافعي، عبد السلام الطويل، وعبد الله المتقي وآخرين، دون أن يتوقف بعض أولئك المؤسسين الأوائل، ورغم انشغالهم بكتابة الرواية، عن ملاحظة هذا المدّ التخيلي والجمالي الذي يلبس لبوس جنس القصة القصيرة، لا لأنهم يبحثون عن أسرارها أكثر من غيرهم، ولا لأنهم خبروا إمكاناتها التعبيرية والجمالية، وحسب، ولكن أيضاً، لأنهم تعاملوا مع كتابتها بفارق تعاملهم مع الكتابة في جنس الرواية.

لذلك، لا يمكن الحديث عن جيل جديد من القصاصين، بل إن الحديث النقدي يجب أن ينصب على ملامح كتابة قصصية جديد، تتحدى بعنفها وعنفوانها منطق الأجيال ومنطق التصنيفات المغلوطة. فالقصة القصيرة في المغرب، لا يمكن أن تعبر إلا عن تشكّل خطابها وهو يكتسب سمات جديدة ومتجددة، وفي ذلك لا يتفوق أحد على أحد، بل إن التفوق الحقيقي هو ما يكمن في إبداعية النص القصصي، واختراقه للواقع، وصوغه للتجربة صوغاً دلالياً وجمالياً، وهو ما يتجلى في تحديث الكتابة القصصية من خلال توسيع عوالمها وأفاقها التخيلية من خلال الأسطورة والفانتاسيك واستيحاء التراث، وتناول:

- المجتمع ومظاهره وتحولاته .
- الجنس وأبعاده الاجتماعية .
- المرجعيات الثقافية شعبية أو عالمة، مسموعة ومرثية ومكتوبة .
- التاريخ والتراث كفاعلين هامين في ثقافة الأفراد والمجتمعات .

الكتابة القصصية، وتعدد كتابها وطرائقهم في إنجاز نصوصهم، أصبح القارئ أمام أنماط من الكتابة القصصية، لا يمكنه إلا أن يستشف منها تبايناً كبيراً بين النصوص، وبونا بعيداً في تشكيل هذه النصوص، والأمر كله يتجلى في قصص قصيرة عمد كتابها إلى اللجوء إلى القوالب الجاهزة، أو ما كان يسمى بـ«القالب القصصي»، بينما لجأ آخرون إلى تجريد الواقع، والهيذان، وشعرنة اللغة، وتوظيف التاريخ والتراث، وإلى تمزيق غشاوة الحكي الواقعي باستعمال التقطيع المشهدي والكولاج.

في هذه الوضعية، مغلق ومنفتح، المغلق هو ما يجعل من القصة القصيرة حكاية، خبراً، والقصة القصيرة هي فن الخبر، والمنفتح هو ما يجعل من ذلك الخبر مادة حكاية قابلة للتشكل عبر التشظية واللقطة السينمائية واللحظية العجائبية وتمازج كتابة القصة القصيرة مع تشكيل عوالمها من عناصر تشكيلية متعددة المراجع، فمن عوالم الحلم والطفولة إلى عوالم الواقع، ومن التقاط اللحظة الدالة بعين الكاميرا إلى جعل اللحظة القصصية متاهة، ومن كتابة البياض إلى كتابة معنى البياض...

بين هذين الاتجاهين من كتابة القصة القصيرة، تعددت النصوص وتعددت إنجازات الكتاب النصية، وتباينت طرائق الكتابة والصوغ القصصي للعوالم، حتى أصبح مفهوم التأسيس متعدد الأبعاد، على غير انسجام في مقاصد الكتاب وأنماط وعيهم بماهية جنس القصة القصيرة ووظائفه الجمالية وحمولاته الدلالية.

مع ثمانيات وتسعينيات القرن الماضي وبداية القرن العشرين جاءت كوكبة أخرى من كتاب القصة القصيرة، لتمتزج دماء أقلامها بدماء كتاب سابقين، في تلاقح سري أخصب الكثير من النصوص القصصية لكل من خالد أقلعي، سعيد بوكرامي، حسن برما، ربيعة ريحان وحنان درقاوي ولطيفة بصيرولطيفة باقا، حسن البقالي، وأسماء أخرى كثيرة.



- عوالم الحلم والأساطير وما لها من سطوة على الذات الفردية، وأيضاً ما لها من قدرة على تشكيل رمزي لماهية العالم القصصي.
- شعنة لغة القص.
- التقطيع المشهدي.
- استخدام الوصف من خلال عين راصدة أو من ثقب الباب.
- الكتابة بالهذيان.
- خيارات دلالية وجمالية أخرى تفتح للقصة القصيرة آفاقاً تعبيرية جديدة، من قبيل:
- الفانتاستيك كوضعية تجمع بين العجيب والغريب.
- المفارقة الساخرة.
- ترميز الواقع.
- وغيرها من الخيارات.
- ذلك ما يمكن أن ينعت القصة القصيرة بسمة التحول، وهو تحول إيجابي، يُوسّع من إمكانات الجنس، ويُغري الكتابة والقراءة بشيء من الدهشة التي يُكتشف من خلالها العالم القصصي وهو متعدد الأبعاد، قابل لشتى التأويلات، منفتح على المعنى ومعانيه.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

# تأملات صغيرة في القصة القصيرة

المصطفى أجماهري

1

الأربعينات من القرن الماضي وصولاً إلى الحقبة الراهنة. وبالرغم من تنوع موضوعات القصة القصيرة في المغرب وغناها فإن إشكالات الحياة اليومية الراهنة وأوضاع الإنسان المغربي المعاصر تمثل التيمة الأكثر حضوراً في المتون القصصية.

من ناحية ثانية فالقصة القصيرة في المغرب بمثابة نهريفتني من روافد متعددة واتجاهات متنوعة منها : الواقعي والرمزي والتجريبي والرومانسي. ولكل من الاتجاهات المذكورة ملامح غالبة ورؤى بارزة. كذلك ينبغي الإشارة إلى أن القصة القصيرة المغربية تعبر، على العموم، عن أحوال الطبقة الوسطى المتعلمة. وهناك كثير من البحوث الجامعية التي تناولت بالدرس والتحليل الإنتاجات القصصية المغربية وحاولت إبراز خصوصياتها وأساليبها إلا أن تلك الدراسات لم تنشر على نطاق واسع. وبالتالي نجد أن من يتصدى للتعريف بهذه الإنتاجات هي الصحافة اليومية من خلال صفحاتها الأدبية وبعض الملاحق الثقافية. علماً أن التناول الإعلامي تبقى له حدوده المعروفة وظروفه المعلومة.

وتبدو تجليات الحركة القصصية في إسهام القصاصين المغاربة في المجلات العربية السيارة مثل "نزوى" و"الموقف الأدبي" و"العربي" و"البحرين الثقافية" و"البيان" و"الأداب". واعترافاً بحيوية القصة القصيرة في المغرب وتعريفها بها كذلك فقد سبق أن خصصت لها ملفات كاملة في أكثر من مجلة

ارتبط ظهور القصة القصيرة في المجتمعات العربية كما الغربية على وجه الخصوص بأمريين أساسيين هما بروز الطبقة المتوسطة من جهة وظهور المطبعة والصحافة من جهة ثانية. ومن هنا فالقصة منتج اجتماعي ظهر في خضم ظروف معينة ما زالت قائمة. ويعتبر الفن القصصي فناً بالغ الحساسية له أسلوبه وتقاليده فضلاً عما يتطلبه من مقدرة فنية ولفوية لدى القاص.

وغني عن القول أنه من الصعب تقديم تعريف شافٍ أو جامع للقصة القصيرة. وقد حاول عدد من النقاد والقصاصين التصدي لذلك لكن لم يفلحوا، بل إنهم أجمعوا على شيء واحد ألا وهو صعوبة الإتيان بتعريف مقنع للقصة القصيرة. وتذليلاً لهذا العائق اقترح البعض تعريف القصة القصيرة انطلاقاً من مضمونها والذي غالباً ما يدور حول النقط السوداء في الحياة اليومية وحول الهواجس الإنسانية في بساطتها وأيضاً في عمقها. ويمكن القول من باب التلخيص لا الخلاصة إن القصة القصيرة نص سردي يقوم على تكثيف اللحظة والقضية واللغة.

2

إن تطور القصة القصيرة في المغرب لم يحدث بين عشية وضحاها، بل حصل التطور بشكل تدريجي وتراكمي منذ ظهور النماذج القصصية الأولى إبان



اللغوية. ذلك أن عودة الاهتمام بعنصر اللغة يعد حاليا هاجسا إبداعيا حقيقيا في ظل التغيرات التي أصابت وتصيب الأوضاع الاجتماعية والسياسية العربية. لقد ساء كثير من الماء تحت الجسر، كما يقال، مما جعل القصة القصيرة في مواجهة مكشوفة مع القراء. إن الكتابة بلغة جديدة قريبة من القارئ هو ما سيشكل منذ الآن رهان التواصل الفاعل مع المتلقي. ومن هذا المنطلق بالذات كان الاهتمام بعنصر اللغة في القصة القصيرة أكبر منه في كافة الفنون الأدبية الأخرى. فبوساطة اللغة ينشئ القاص واقعا أو حالة أو إحساسا في نسج سردي. وتعتبر اللغة أهم عنصر في القصة القصيرة، إذ منها يتشكل جسم القصة، وتبقى أساس الجمال في العمل الإبداعي كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض. وترتبط وظيفة اللغة بوظيفة الوصف الذي يتأتى، كما هو معلوم عبر اللغة. وهذا ما يفسر أيضا سبب تكوّن بعض الرموز التجريبية لأن السرد لديها عجز عن تحقيق غاياته الفنية والجمالية. ومن المعلوم أن إمكانيات اللغة العربية كبيرة يستحيل على القاص الإحاطة بها كلها. ومدارك الإنسان مهما توسعت تبقى محدودة. ومن هنا نضّم مصدر الإحساس بعدم الرضى لدى القاص وهو ما عبر عنه جوزيف كونراد ذات مرة بقوله "إنني أتعامل بحزن بالغ مع اللغة لأنها تملكني ولا أملكها".

## 5

إن القصة القصيرة المعاصرة سواء في المغرب أو في باقي الأقطار العربية أصبحت أكثر تقنية واتساعا عندما اغتنت من التاريخ ومن العلوم وباقي الفنون. لكن ينبغي الإلماح إلى أن القصة القصيرة اليوم في وضعية تنافس مع الرواية. ذلك أن للرواية بخلاف القصة القصيرة قدرة كبيرة على الاستجابة لحاجات القراء الفكرية والنفسية. ثم إن الرواية كإبداع خيالي وكشكل من أشكال التعبير الاجتماعي تهتم بكثير من الجوانب السياسية

أدبية من بينها "الناقد" و"الموقف الأدبي" و"آفاق تربوية" و"آفاق". فضلا عن سلسلة من المجاميع القصصية المغربية التي صدرت في السنوات الأخيرة بعدد من الأقطار العربية.

## 3

من التحديات التي تقف أمام مسيرة الحركة القصصية في المغرب: عزوف الناشئين عن طبع المجاميع القصصية، على زعم أنها لا تدر الأرباح المأمولة وغياب التشجيع المادي والإعلامي من الهيئات الثقافية الرسمية إضافة إلى التحدي الخطير المتمثل في انتشار الثقافة الاستهلاكية بشكل واسع.

وبالرغم من التحديات التي واجهت وتواجه الإنتاج القصصي في المغرب، إلا أنه يمكن القول وبكل اطمئنان إن الواقع الحالي يبعث على الارتياح. فقد استفادت القصة القصيرة بشكل خاص من التطور الثقافي والعلمي الذي عرفته بلادنا ومن انفتاحها على الثقافة الأوروبية وتحديدًا الفرنسية وانتشار التعليم الثانوي والجامعي وازدهار الصحافة المكتوبة التي احتضنت القصة منذ بداياتها وكذا ظهور عدد من المطابع ودور النشر. وقد أتاح التطور التقني والمعلوماتي للقصاصين اليوم إمكانيات نشر إنتاجاتهم على نطاق واسع مما مكّنهم من التغلب، ولو جزئيا، على مشكل التوزيع. ذلك أن الأزمة اليوم ليست أزمة نشر بل أزمة قراءة. فغالبيتها المغاربة لا يقرؤون إلا بالصدفة أو عند الحاجة. والقصة القصيرة لا تتداول إلا في دائرة ضيقة جدا من المهتمين. أفلا نتذكر أن سبب ضعف القراءة أو انعدامها كان من بين أسباب دفعت القاص المغربي أحمد بوزفور إلى رفض جائزة المغرب للكتاب؟ علما بأن الكمية المحدودة التي طبعها المؤلف كان من المفروض أن تستهلك بكاملها فقط في الكلية التي كان يعمل بها أستاذًا جامعيًا.

## 4

إن تميز القصصين اليوم يلاحظ بوجه خاص على مستوى توظيف الأسلوب وعلى مستوى الضراوة

الإنتاج الروائي تقدما كميا وكيفيا بالمقارنة مع إصدارات القصة القصيرة. وقد اطلعنا مؤخرا كيف أن رواية السيرة-الذاتية أصبحت تكتسح السوق. وخير مثال لذلك رواية « l'homme qui m'aimait » tout bas » للمؤلفها المدير السابق لجريدة لوموند أريك فوتورينو التي بيع منها بعد صدورها نحو خمسين ألف نسخة. ويروي الكاتب فيها، بأسلوب واضح وشفاف، علاقته الوطيدة بزوج أمه واكتشافه، وعمره 17 سنة، لوالده البيولوجي المغربي من ديانة يهودية. هكذا تأتي الرواية السيرية وكتب التاريخ في صدارة المقروءات بفرنسا.

والتاريخية والنفسية. فهي تصور عالما من العلاقات المعقدة وترسم الشخصيات وتحلل نفسياتها وتتقصى مصائرهما. وقد لا يختلف وضع الشخصية في الواقع المادي بما هو عليه الحال في الخيال الروائي.

كذلك استفادت الرواية من دعم الإعلام السمعي-البصري وتحولت نماذج كثيرة منها إلى أشرطة سينمائية وتلفزيونية زادت من ذيووعها وضاعفت من توسعها.

ونلاحظ من خلال المتابعة الإعلامية لإصدارات المطابع ودور النشر في الغرب، أن غالبية الإصدارات تتعلق بالرواية. ففي فرنسا مثلا حقق



## المكان القصصي تمثل وتمثيل

محمد الدغموي

- ورابعها أن ما نسميه "الشعرية" لا تسعفنا بسبب كثرة النظريات التي تعاقبت عبر الزمن، والتي قدمت لنا أنساقا من المعرفة بصدد مفهوم الأدب والأدبية والأجناس الأدبية ومكوناتها. هناك شعريات وليس شعرية واحدة، مثل شعرية أرسطو التي اهتمت بالشعر المسرحي، أو بالشعر تبعا، ومثل الشعرية العربية أو الشعريات العربية التي تولدت من عملية التثاقف بين المعرفة العربية والفلسفة المعاصرة التي تعمل ضمن أنساق جديدة متولدة من تطور العلوم الإنسانية الحديثة من بنيوية وسميائية وظاهراتية.

ومع أهمية كل ذلك فإننا لانستطيع أن ننكر أن أهمية "المكان" تبدو موضوعا لم يستدع الكثير من الاهتمام وفي أحسن الأحوال يحتل مكانا ثانويا ولاحقا بغيره من الموضوعات؛ أقصد هنا موضوعة الزمن، وموضوعة الوصف والصورة، والفضاء الذي يهتم بالنص باعتباره مكانا مجسدا كتابة من خلال علاماته وجمله وعلاقاتها التي تنتظم من خلالها الحروف والكلمات والنقط والأسطر والحجم إلخ.

إذن نحن أمام حاصل إبداعي وأمام جهد معرفي يساهمان في صنع الالتباس والاختلاف بصدد مفهوم "المكان" ومن الصعب حسمه بدقة؛ خصوصا وأن

هناك كما هو معلوم في التنظيرات المتعلقة بالنصوص الأدبية عامة وبالرواية والقصة القصيرة تحديدا أن مصطلح "المكان" يستحضر بمفاهيم عدة، تترادف حيناً وتتباعد أحيانا وتلتبس في أحيان أخرى، مما يكون معه اعتبار حالات الترادف أو الاشتمال، أو الاختلاف تدل عليها مصطلحات مثل الفضاء والحيز والموضع والمجال. والمحل والأين إلخ..

ومرد هذا التعدد المفهومي إلى عدة أسباب: وأعطينا قواعده ولغته وبلاغته وقضاياه. وهناك الشعريات المعاصرة التي تعمل ضمن أنساق جديدة متولدة من تطور العلوم الإنسانية الحديثة من بنيوية وسميائية وظاهراتية.

- وأولها مترتبط بعملية الإبداع التي تعطينا نصوصا تستحضر المكان استحضارا خاصا بها. - وثانيها أن أجناس الأدب تستطيع أن توظف المكان بما يعطيها تميزا تجنيسيا: الأسطورة والخرافة والملمحة والرواية والقصة والمسرح. دون أن ننسى فن الرسم التشكيلي الذي صار حاضرا في كتابة النصوص الأدبية

- وثالثها أن، التنظير لمفهوم "المكان"، يستوجب أنساقا معرفية لها مرجعية من المرجعيات الفلسفية والعلمية والنفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والتقنية أيضا؛ وهي أنساق قد تصل درجة التعارض والتناهي؛ بحيث يرى بعض الفلاسفة عدم وجود للمكان أصلا<sup>(1)</sup> احتكاما لمقولة الجوهر والعرض. أو تصل درجة الاختلاف بسحب مفهومي الاحتواء والتناهي واللاتناهي.



مسألة اختلاف في تغليب نوع من أنواع الفهم أو لنقل تبعاً للتمثل الذي يتحقق لدى الكاتب الروائي والقصصي..

### ثقافة المكان

اعتباراً لما سبق يتوجب القول بأن الكاتب القصصي يستحيل أن يتجرد من أحد أنواع الفهم المذكورة، كما أنه يتشرب ثقافة مجتمعه التي اكتسب منها ذاتيته وانتمى إليها. ومعلوم أن الشعوب لها ثقافة خاصة بها تخص المكان، فهناك شعوب تسقط على المكان تصورات لا تتوافق مع تصورات شعوب أخرى وخاصة من حيث علاقة المكان بالقدس والمدنس،

فالكاتب وقد تشرب ثقافة مجتمعه، قد لا يلزم نفسه بأي نسق فلسفي أو علمي، ويكفيه أن يلم بما يروج داخل الثقافة، وبما تمثله ذاتياً، وهذا شرط من شروط الإبداع، أعني الحرية..

فالكاتب قبل أن يكون كاتباً إنسان يتعامل مع المكان من خلال ما ترسب لديه من ثقافة "مكان" وهي ثقافة آتية من جهتين: جهة ما تحصل لديه كخبرة وعي بالحياة والوجود. وجهة ما اطلع عليه في المعرفة الأدبية وقد وجدت تعبيراً عنها نظرياً أو إبداعياً، فتمثله لكل ذلك يجعل "المكان" تصورات وتصديقات وكحصيلته تسعفه في معرفته وتحديثه ووصفه والحديث عنه والتكيف معه وفيه.. بمعنى أن أهم ما في الأمر هو هذا "التمثل" للمكان بوصفه ظاهرة يصنعها وعي الكاتب المدرك والرائي والعارف..

الكاتب القصصي والروائي إنسان ذو خبرة تبدأ من حصول صور بصرية وسمعية وضمنها الكلمات، تصنع له مشاعر تتحول الخبرة إلى نوع من الإدراك: الأشياء والأشخاص والمكان، مقروناً بالكلام، والإدراك مع استمرار العلاقة مع المدركات واللغة يصير مفاهيم، أي تصورات وتصديقات، عليها ينشأ الوعي، والوعي يترجم العالم إلى معرفة، تتمكن من طرح الأسئلة أين ومتى ولماذا وكيف ؟؟ ومعرفة

الأدب نفسه يساهم في تثبيت الالتباس؛ فنصوصه متبدلة ومتغيرة في تشكيلها، ونسبية في ناتجها القيمي، ومفتوحة من حيث تأويلها. وفي الوقت ذاته يتسم التنظير لمفهوم "المكان" في الأدب الروائي والقصصي القصير بالحدودية قياساً بما هو مطروح في مجال الفلسفة والعلوم الرياضية والفيزيائية، بل هو تنظير محدود قياساً بما تم بشأن الزمان والشخص، بل يلقي الكثير الإعراضاً من لدن من نعتبرهم منظرين سرديين أو نقاداً قصصيين وروائيين؛

لكن ذلك لا يمنع من القول أيضاً بأن السرد مستحيل بلا وجود مفهوم ما لـ "مكان" يتمثله كتاب القصة والرواية النقاد والمنظريين، تمثلاً يصنع اختيارات للفهم يمكننا أن نميز أهمها:

- فهم اقتضائي لازم عن كل فعل زمني ولكل حركة إنسانية أو لوجود حياة كائن حي: مكان جغرافي طبيعي مأثوف يستحضر باللغة وصورها.

- وفهم موضوعي ينظر إليه من خلال تجسده المرئي القابل للتسمية والتحديد وللوصف والإخضاع، مكان فزيائي هندسي جامد وخامل ميت يستحضر أيضاً باللغة وبمعايير علمية ومقاييس لها تسميات ومصطلحات هندسية خاصة.

- وفهم تأويلي، يستحضر مشحوناً بحمولات رمزية واعتقادية تتحكم وتقيد فعل الإنسان وحركته في الزمن وتجعله مكاناً أسطورياً وخرافياً وغرائبياً..

- فهم افتراضي يتمثل المكان مجالا تحدث فيه إسقاطات نفسية أو وهمية أو تخيلية أي بوصفها مفاهيم مجردة لا تتحصل ولا توجد واقعياً في حيز أو موضع قابل للرؤية بمعنى أنه مكان سيكولوجي أي "النفس" بكل ما تحتويه.

إن الرواية والقصة القصيرة جنسان أدبيان يستطيعان أن يكونا موضوعاً لكشف كل أنواع الفهم المذكورة، أي لكل أنواع الأمكنة المتصورة. بالرغم من اختلافهما كجنسين أدبيين. علماً أن الاختلاف بينهما لا يلغي ما هو مشترك؛ لأنه قائم في كيفيات توظيف المشترك، من حيث مساحته وامتداده، إنه

لتعدد المقاصد والمتون ونوعية الأنساق المعرفية، واختلاف مواقع المنظرين وارتباطاتهم المؤسسية واعتبارا لطبيعة الإبداع الذي يسعى إلى المغامرة والتجديد والتجريب.

إن التنظير مفيد في كل الأحوال، لأنه إسهام في تطوير المعرفة، لكنه لا يفيد الإبداع بقدر إفادته للنقد، فالنص القصصي والروائي يتمرد على كل معرفة مبنية على ما سبق من إبداع.. كل تنظير يحرص على النمذجة وكل نص يؤسس نموذجاً الخاصة، والتنظير للمكان يعني أنه يواجه هذه الإشكالات جميعاً، بحثاً عن فهم ملائم ومتناسك ومقنع، بينما النص الإبداعي يتحدى تلك الإشكالات بتركها تتناسل وتستمر.. تأكيداً القدرة الإبداع.

أي إن القصة القصيرة مثل الرواية كتابة تمثل "المكان"؛ ولكل الإشكالات المقترنة بالإبداع والإنسان بحرية تمكنه من:

- إنشاء وتشيد عالم مكتوب مادي دال؛ تشكيل لغوي وجمالي  
- إبراز طاقات تذكر وتخيل؛ صور، عوالم مقترضة..

- كشف مهارة فكرية بصورة : علم، فلسفة تاريخية، نفسية،  
- إبداء مواقف : اجتماعية وسياسية وعقدية وقيمية أخلاقية..

- التعبير عن الوجدان والعاطفة والمشاعر الذاتية..

إذن مفهوم "المكان" موجود في صلب "التمثيل" و"التمثيل" وتعلق به بقية المفاهيم، ليكون مركزها أو يكون في خدمة غيره.

ومن تحصيل الحاصل القول بأن هذا "المكان" غير موجود وجوداً مطلقاً أو وجود علمياً فزيائياً، بل هو صنيع وعي الإنسان متمثلاً نفسه، أي إن كل تمثيل هو تمثيل الإنسان لوجوده في المكان، مشحون بقدراته ومكتسباته وتطلعاته..

إذن المكان هو مكان الإنسان : الأشياء والعلاقات

تنعكس على نفسها أيضاً في شكل معرفة المعرفة أو فحص الوعي ونقده وهنا تتولد القدرة على الإبداع. أي الإجابة عن الأسئلة الممكنة،

لذا علينا أن ننظر إلى النص الإبداعي، من حيث هو إبداع لغوي، باعتباره فعل "تمثل" و"تمثيل" وكل تمثيل، (وتمثيل لكل وجود مادي أو تصور ذهني)، هو قدرة على الإحالة أو الإيحاء والإيهام والتوظيف إخفاء أو إظهاراً، إشباعاً أو اقتصاداً وامتلاك خبرة بالحياة وإعادة بنائها..

ولعل ما يميز بعض الأشكال الفنية والأجناس الأدبية يرجع إلى كيفية تمثله لـ "المكان" وتوظيفه، مثل الرسم والتشكيل ومثل المسرح والسينما - والكتابة السردية أيضاً - لأن "المكان" يبقى مفهوماً ضرورياً، فلا وجود ولا زمن ولا حركة ولا لون ولا ظل ولا أشياء إلا به، بحكم الضرورة حيث تقتضي وجودها في مكان أو حيز أو فضاء أو موضع؛ والإنسان كائن أي موجود في مكان، والعالم الإنساني كينونة، متوجه منذ البدء من كون إلى كون آخر معلوم أو مجهول.. ولا شيء يحدث إلا وهو يجري في "المكان".

وكل "تمثل" خبرة وعي يصنع للإنسان في "المكان" كينونة في شكل تصورات وتصديقات يصعب حصرها بدقة مادام الوعي في ارتباطها بالذوات الفردية وعيا يتراوح بين الذاتي والموضوعي وبين الداخل والخارج بين الشخصي والغيري، بين الهامشي العارض والمركزي المهيمن. بين الحاضر والغائب، والناثق عنه تمثلاً وتمثيلاً قبل الكتابة ووقتها، وخلال قراءتها.

هذا يفرض بنا إلى القول بأن التنظير لـ "المكان" في القصة القصيرة والرواية تنظير لموضوع واحدة - المكان - ذو وجهين يلتقيان في المادة الأصل لكنهما، يختلفان في كيفية تمثيل عناصرها، وفي توظيفها واستحضار عناصرها، وبأن الناقح عن التنظير ينعكس عليهما معاً ضمن جنس السرد وضمن فكرة الأدب، صحيح أن هناك الكثير من الإشكالات التي تظل موضع التساؤل وتسوغ استمرار الاجتهاد، اعتباراً

الكاشفة للحالات وللأوضاع المتحركة في الشخص وحركتهم ؛ لذا فهي لا تعطي أهمية كبيرة للتفاصيل ولا تتطرق إلا لما هو دال وكاشف وهذا ما يجعلنا نصادف لدى الكثير من القصاصين المعروفين في الأدب العالمي مثل شيخوف وإدغار أ. بو والعرب أن غلبة اهتماما واضحا بما يحدث في الأماكن الضيقة الغرف المكاتب المقهى المطبخ الصالات المحلات التجارية عربات السفر الحانات والحارات...، أي الأماكن التي يحدث فيها الصدام، والتوتر واللقاء والتعارف أماكن الوصول والافتراق، مما يمكن الكاتب من خلق المفارقات والصدف والدهشة والغربة والصدمة ،

معنى هذا أن كل ما يحدث يحدث في "المكان" ولا يستمر في أماكن أخرى. وحين تكون حاضرة كأماكن مغلقة تنفتح على أماكن أخرى مفترضة، بالذاكرة والتداعي من قلب المكان عينه. علما بأننا لا نعرف قصا له مكانته الأدبية اقتصر على مكان واحد جرت فيه وقائع قصصه، كما أننا يتعين ألا نخترل المكان في أسماء ؛ فكثير من الأسماء تستحضر أماكن غير متشابهة، فالقصة القصيرة ترفض التكرار،

كما تمنع القول بوجود قصص قصيرة تنجس مكانيا كما هو الشأن في الرواية التي تعرف لدى مؤرخيها ومنظريها بتسميات تنجسية مثل رواية المدينة، الرواية الريفية، رواية الحرب رواية السجن،.. بحيث لا نستطيع أن نزرع جنس القصة القصيرة مثلا إلى قصة المقهى أو البار أو الغرف .. كما أننا لا نجد لبعض الأماكن أي أهمية دالة على الخصوصية، مثل أسماء المدن، لأن المدن والأماكن ليست أسماء فقط، بل ثقافة، إذ الخصوصية تتأتى كمعنى من خلال التمثل لثقافة "المكان" كمكان شعبي أو مديني أو بدوي فلاحي صحراوي، أو أجنبي .

وثقافة "المكان" في القصة القصيرة يمكن وحدها أن تقدم بعدا تفسيريا خاصا بها مثلما يكون للرواية؛ وأقصد هنا المحلية والخصوصية الثقافية؛ إذ كثير من النصوص القصصية مثل النصوص الروائية تتمثل واقعا حضاريا واجتماعيا

والحركة والأوصاف والأبعاد والمسافات. تصورات تحدد وجوده ومعنى كينونته.. ونحن عمليا يستحيل أن نتعامل مع النص كتابية وقراءة دون أن نتمثل الإنسان فيما نقرأ أي الشخص القصصية والروائية وحركتهم وتكوينهم دون أن نعتد فهمنا من أنواع الضم التي أتينا على ذكرها.؛ هم موجودون في مكان مسمى موصوف أو مقدر له أسماء أو ليس له اسم. موجودون في مكان، مقيد أو متحرك، ثابت أو ساكن. فاعل أو منفعل بما حوله. مكان مألوف أو غريب. مؤثت بالأشياء المادية أو بأشباح ومخلوقات وهمية ونفسية وخيالية ..

لذا ننضم لماذا يتم في النقد الأدبي تغليب عناصر على حساب عناصر، من أجل تأويل النصوص تحليلات وتأويلا وتقويما، بحيث تحتل الشخص ومواقفها ووجهات نظرها وتكوينها الاجتماعي والنفسي مكانا نقديا على حساب المكان الذي نحن نتحدث عنه وفي ما يتعلق بالقصة القصيرة. علما أننا لا نعرف قصا استحضرت مكانا واحدا فقط جرت فيه وقائع رواياته وقصصه القصيرة، وحتى من أوهمنا بذلك فهو نظر إليه من جهات مختلفة وبتفاصيل وأشياء متغيرة .

ويجدر بنا الآن أن نقدر جملة من الفروق التي نعتبرها خاصة بكل من القصة والرواية إضافة إلى ما ذكرناه منذ قليل .

القصة القصيرة تتميز عن الرواية بكونها ملزمة في النص الواحد بأن تقتصد في استحضار وتوظيفه المكان، بخلاف الرواية عموما . لأن فعل الإنسان في النص القصصي القصير فعل محدود مكانا وزمانا، أي فعل حركة وانتقال من حالة إلى أخرى مغايرة. ليس فعل رحلة أو مغامرة ممتدة زمتا ومكانا ،

إضافة إلى ذلك فكل نص قصصي قصير لا يهتم بالمكان في حد ذاته، بل لا يستحضره كدال يساهم في كشف طبيعة الفعل الإنساني الذي يحدث، أو يكشف المتوقع حدوثه ..

فمن خصائص القصة القصيرة أن تهتم بالأماكن



الشارع في قصة : المطر<sup>(3)</sup> مكان تنكشف فيه علاقات القوة والمال من خلال حدث دال .

لدى ربيعة ريحان :

\_\_الغرفة سجن توق الخروج للممارسة الحرية : قصة "كم أشعر بالدوار" :<sup>(4)</sup>

\_\_البيت سجن الأنثى لطبيعتها الجسدية ثقافة المنوع والمحظور قصة آخر الوجع. قصة : "يالها من رائحة" أوهونا فذة نحو الشارع أي العالم تسترجع الذات مسيرة حياتها<sup>(5)</sup>

الدرب في قصة "ذكورة"<sup>(6)</sup> مكان للاكتشاف معنى الرجولة الذكرية من خلال علاماتها الجسدية لدى المراهين الصغار

لكن إجمالاً تبقى القصة القصيرة في تعاملها مع "المكان" حريصة على الفعل الذي يقع ويحقق الدهشة والصدمة والمفارقة والمفاجأة، وكان المكان يبرر حصول الفعل وحاضر لزماً من باب تحصيل الحاصل الذي يؤكد أن ما يحدث يحدث في مكان بالضرورة ولا يستدعي التعرف على تفصيله، إن وجوده في وجود ما تم فيه هي إذن مسألة تمثل في الكتابة لا تخضع لأي وصفة أو قواعد ، مسألة إبداع وكل إبداع يتطلب تمثلاً ملائماً حين يصبح تمثيلاً يستدع وعي القارئ، ويدعوه إلى الاحتكام إلى ما تزود به من فهم ومرجعيات لعله يكتشف له في المكان الذي يرضى تطلعاته ...

بفيس فقط بذكر أسماء المدن والحدارات والمعالم لكن باستحضار تفاصيل تؤثث المكان حتى ولو لم تذكر أسماء، فتتسطر المعلوم في الذاكرة الثقافية المشتركة.. ولعل بعض نصوص كل من عبد الرحمان الفاسي وعبد الكريم غلاب (المكان الفاسي) وأحمد عبد السلام البقالي (أصيلاً وطنجة) وأيضا أمثال محمد زفازف وأدريس الخوري وربيع مبارك ربيع ، الذين يتمثلون واقعا نعرفه في القنيطرة وأحياء الدار البيضاء الهامشية وبادية الشاوية..

ويترتب على ذلك قول آخر وهو أنه لا توجد وصفة خاصة بالمكان ولا قواعد، يمكن أن تحد من قدرة الكاتب وبحثه عن الاستثناء المستمر من ذلك ما تصادفه في قصص مبارك ربيع وربيع ريحان على سبيل التمثيل.

-الغرفة في بعض قصص ربيع مبارك أو البيت، مكان تنتشر فيه الذات تنكشف فيها مشاعر النفس وتتمثل الإنسان :

اففي قصة "الرجل السمفوني"<sup>(2)</sup> مكان تفاصيل تقدم من خلال الحجم واللون والعلاقة والنوع وتلتقي عند دلالة ذهنية صاحبها أو الساكن ونظراته لمعنى وجوده :مكان انعكاس الوضع الاجتماعي تفاصيل.

- الغرفة : في قصة "حارس الجنة" تحضر في مقابل البستان" يصبحان معادلين للجنة والأرض حيث تحدث الخطيئة بين وزوجة حارس البستان والرئيس البستان

هو أمش

- 1 - حسن مجيد العبيدي : فلسفة المكان في الفلسفة الإسلامية . دار نينوى، دمشق 2007
- 2 - مبارك ربيع : البلوري المكسور. شوسبرس الدار البيضاء 1986

3- مبارك ربيع : سيدنا قدر. المعارف. الدار البيضاء. 1980

4 - ربيعة ريحان . كلام ناقص . بيت الياسمين. القاهرة 2010

5- أي مجموعة : كلام ناقص، وفي قصة "آخر الطريق" مجموعة : مشارف التيه. فضالة 1996

6 - أيضا

# قراءة في «منزل اليمام» لمحمد عز الدين التازي

## كتابة المكان ومحاولة استرداده

ابراهيم أولحيان

«المكان له سحره وإيحاءاته وسلطته التي تؤهله لأن يدخل عالم الكتابة»

(محمد عز الدين التازي)

«ها أنا أقترّب ما خوّذاً إلى المكان، وبغير طوعية»

(«منزل اليمام» ص16)

1-

تكتسي تجربة محمد عز الدين التازي أهمية كبيرة في السرد المغربي، نظراً للتراكم الذي أغنى به هذا الحقل الأدبي، وأيضاً لتواصل إنتاجاته بشكل مستمر، وبدون انقطاع لأكثر من أربعة عقود، إضافة إلى مراهنته على الإضافة والتنوعية، في سياق كتابة تتجاوز ذاتها، وتتجدد مع كل نص إبداعي، ضمن مشروع سردي يقاوم التكرار، وينشد الاختلاف. كتابة عابرة للأجيال، تشغل على التحديث في الأشكال، والتنوع في الموضوعات، والإنصات إلى الذات في تصدعاتها وجراحاتها وأوهامها، وإلى المجتمع في حركيته واهتزازاته وتقلبات أحواله، وفي تفاعل هذه الذات مع العالم، منخرطة في أسئلة الكتابة، مغامرة باقتحام أدغالها السرية المحفوفة بالمخاطر؛ وهو ما جعل كل نص سردي جديد لمحمد عز الدين التازي انكشاف آخر في تضاريس الذات والعالم والكتابة..

ورغم أن محمد عز الدين التازي قد كتب أكثر من عشرين رواية، منذ العام 1978 إلى الآن (2011)، أي من روايته «أبراج المدينة» إلى «شهوة تحت الرماد»، فإنه لم يتخل عن «طفلته الخالدة»؛ القصة القصيرة التي بدأ بها مساره الإبداعي، منذ أواخر الستينيات وبداية التسعينيات، حيث أصدر أول مجموعة قصصية سنة 1975 بعنوان «أوصال الشجر المقطوعة»، وبعد ذلك جاءت مجاميع قصصية أخرى: «النداء بالأسماء» (1981)، «منزل اليمام» (1995)، «الشبابيك» (1996)، «يتعري القلب» (1998)، «شيء من رائحته» (1999)، «شمس سوداء» (2000)، «باب العين» (2005)...

لقد جاء محمد عز الدين التازي إلى الإبداع من بوابة القصة القصيرة، وأسهم منذ بدايته في تحديث هذا الجنس الأدبي، حيث أبدع لنفسه طريقه الخاص والتميز. فإذا كانت أسماء مثل: محمد شكري، محمد زفزاف، إدريس الخوري، قد راهنت في كتابتها للقصة القصيرة على الاشتغال على الخصوصية المغربية، سواء في المضامين أو في الأشكال، وتخليصها من التأثير

في استخدام تقنيات التقطيع السردى السينمائي، الذي يعتمد على التقاطعات الحكائية، التي تركز على الانتقالات السريعة اللامنتظية أحيانا، وهناك أيضا الاشتغال على عنصر الذاكرة بمنطقها، المرتبط بالصور المتداخلة، وبالإسترجاعات والتأملات، لذلك « فتجربة التذكر (...) نستحضر فيها أحيانا (...) صورا بصرية أو سمعية أو لمسية، أو شمية »<sup>(2)</sup>، ومن هنا نجد هذا الاحتفاء الباذخ المكان عند عزالدين التازي، لكن المكان كذاكرة، يتم من خلاله استحضار كثير من التفاصيل، والإحساسات، والمشاعر، وبلورة رؤى للعالم متعددة ومتنوعة، وتشكيل لغة في تعدداتها وطبقاتها خاصة بالأمكنة، والاشتغال على الطرسية بما هي محو ونسيان وتذكر، لأن الكتابة بهذا المعنى الذي أشرنا إليه عند محمد عزالدين التازي «محو والمحو هو الفضاء الحقيقي للكتابة التي تحتاج دوما إلى محو» (التازي).

لقد اشتغل محمد عزالدين التازي على المكان في مجموعته «منزل اليمام»<sup>(3)</sup>، وجعل منه بؤرة تصه الإبداع، بل شكل الشخصية الأساسية التي عبرها وبها يتدفق الحكى، وتتناسل الحكايات. ويمكن أن نستشف، من خلال قراءة تنا لهذه المجموعة استراتيجية اشتغال المكان، ارتباطا بما يناسب هذا المقام:

1 - بحث المكان وإعادة كتابته: إن المكان الذي يستحضره عزالدين التازي، له وجود تاريخي، ومسارزمني، بمعنى توالى عليه الأزمنة والحضارات، وأقامت فيه الحياة، وعبره الموت، المكان باعتباره ذاكرة ممثلة بالفراغات والبياضات، ذاكرة يسكنها النسيان كضلع إنساني، يترك أثارا يهتدي من خلالها المبدع إلى إعادة كتابة المكان بحثا عن «بياضات تاريخه السري»، فالأمكنة، كما يقول محمد عزالدين التازي « منذورة للخراب، أي أنها منذورة للحياة والموت، فلا يبقى منها غير التواريخ والذكريات، ولكن يبقى منها شيء مهم، وهو استعادة حياتها الخاصة في شريط الكتابة عنها، لا للتوثيق، ولكن لبعثها من الرماد.

المشرقي الذي هيمن على مجموعة من الكتابات في هذا الجنس الأدبي، بتطويع نثريتها، وفتحها على الروح المغربية، فإن محمد عزالدين التازي - إلى جانب أحمد المديني بمجموعته «العنف في الدماغ» (1971) - قد قلب السائد في جنس القصة القصيرة، وراهن على التحديث، بتجاوز الأشكال السابقة، وفتح كوة أخرى في مسار التجديد، تخلخل المتعارف عليه آنذاك، وتؤسس لكتابة جديدة «تبحث على القلق؛ بلغتها، وأسلوبها، ورموزها، وعالمها...»<sup>(1)</sup>.

## 2-

ترتكز الكتابة القصصية عند محمد عزالدين التازي على التقويض، الذي نفهم منه التدمير والبناء، والاشتغال على التخوم؛ هدم الجاهز والمتعارف عليه، وخلخلة ليقينيات الكتابة، بالانفتاح على المجهول، في بناء عوالم يسكنها التصدع والتمزق والضياع. وتعتبر اللغة أساس كل ذلك، لأن التازي يدفع بها إلى أقصى الحدود، لتوسيع أفقها، وجعلها قادرة على التعبير عن واقع متشابك، ومعقد، وعن الكائن وهو يمارس طقوس العيش من داخل هواجسه وأحلامه وأوهامه، وبذلك فالكتابة السردية (القصصية) بهذا المعنى « لا تحيل إلا على واقعها ككتابة، أي تشكيلها للماحمة وبنائها لعوالمه ونسجها لتفاصيله وتوثراته وقدرتها على تدميره والسخرية منه حتى وهي توهم بواقعيته، لأن مهمتها هي البناء والتدمير، وفي ذلك تمارس التعبير عن رؤيتها للواقع، وعن متخيلها الذي هو استحضار لأحداث وشخصيات من عالم الأحلام والاستيهامات، ( التازي). كتابة يمتزج فيها الواقعي والمحتمل، الكائن والممكن، الأسطوري والخرافي، المقدس والمندس، الرمزي والاستعاري، الأحلام والكوابيس، المعقول واللامعقول، النثري والشعري، الحكى الشعبي والحكى التاريخي والتراثي... كل ذلك يشتغل داخل عالم حكايات قصصي يريده محمد عزالدين التازي مغايرا، تتناسل فيه الحكايات، بتوظيف تقنيات سردية جديدة، تعتمد على ثقافة بصرية كبيرة؛



التازي، فاس التي افتتحت بها في مجموعته القصصية «منزل اليمام».

### 3-

تتكون مجموعة «منزل اليمام» من ست قصص، متقاربة في الطول، وهي كالتالي: «منزل اليمام»، «اتجاهات الحرف»، «المتفرد»، «الوقوف على الأطلال»، «بقايا المدن»، «الغباب». نصوص كأنها نص واحد يتناسل ليحكي حكاية فاس، وإيقاع الكتابة السردية في هذه المجموعة يجعل القارئ يحس بالاسترسال، كأنها فصول مترابطة، يكمل بعضها الآخر، ومن هنا يمكن إعادة تجنيس هذا العمل، فقد وضع على غلافه «قصص»، مما يعني أن كل نص له رؤيته ومواقفه وعالمه الخاص، في حين أن «مجموعة قصصية» هي المناسبة، لأنها ستحيل على تشارك العوالم والرؤية، والسمات الفنية؛ بل حتى الإيقاع والإحساس الداخلي الذي ينقله السرد له نفس النغمة.. نصوص تتصادى فيما بينها؛ لعبة مرايا، كل واحدة تظهر جانباً معيناً من فاس، وتكشف زاوية ما، بل وفي تقابل هذه المرايا يتعدد المكان ويتضاعف ليحيل على فاس الأخرى، الموجودة هناك، في الزمن الغابر، ويحاول التازي في هذه النصوص السردية أن يستدعيها، عبر استعمال مجموعة من التقنيات:

1 - الاسترجاع والتذكير: يعتمد السارد هنا على الذاكرة، مادام يسترجع مجموعة من تفاصيل المكان/فاس، عبر أسماء حقيقية للأزقة والشوارع والمحلات، وللمساجد والأولياء... وهذا بطبيعة الحال هو نوع من الإيهام بالواقع، لإعادة ترتيب الأشياء وتنظيمها، وإعطائها دلالات أخرى..

2 - سرد أحلام اليقظة: وهذا يعطي للسارد حرية كبيرة للتنقل في الأماكن، دون عوائق منطقية، وتعطي للمكان، في الوقت نفسه، الدفء والحميمية، لأنه بهذه الطريقة، القارئ لا يرى المكان فقط، بل يسمع أصواته، ويشم روائح، ويحس حياته وموته..

3 - المتولوج الداخلي: يدخل القارئ منذ

2 - إبداع المكان وإعادة خلقه: إن المكان الذي كتب عنه أو كتبه التازي، قد عايش تفاصيله، وتجربة في الحياة، حيث كانت إقامته فيه لمدة طويلة، وسكن أعماقه كإحساسات أبدية، دفعته إلى تعميق رؤيته، بخصوص تجربة قراءة تاريخه الرسمي، ومن خلال هاتين التجربتين (الحياة والقراءة)، يحاول التازي الإقامة في مكانه الخاص، بالكتابة عنه، وإعادة خلقه، وبذلك فإنه يبدع مكاناً آخر، لا يوجد سوى في الكتابة، رغم أن خلفيته واقعية. هكذا يرى التازي بأن «بين الكتابة كتحليل وبين فضاء الكتابة يسكن التاريخي والسياسي واليومي والأسطوري، وحيث تمتلك الكتابة أبعاد الواقعي، والممكن، والمحتمل»، فالمكان الجغرافي لا يحضر إلا في تعالقه بالمكان الأسطوري، في ارتباط مع أزمنة للمعيش وأخرى للحلم، إلى جانب شخصيات تاريخية وأخرى ورقية.

3 - المدينة مكان الأمكنة: لا يخفى على المطلع على الكتابات الإبداعية للتازي، شغفه بالكتابة عن المدينة، وجعلها فضاء لتفجير إمكانات الكتابة، وبذلك يستحضر فضاءات مغربية وأجنبية، شخصيات ذات أبعاد دينية مختلفة ومتعددة: إسلامية، يهودية، نصرانية، كل ذلك تستدعيه المدن التي يلجأ للكتابة عنها، نذكر منها: طنجة، أصيلة، مارتيل، فاس... لكن فاس تبقى مدينة المدن، وإن صح التعبير فإن استدعاء المدن الأخرى ما هو إلا صدى لفاس ومرآة لها، وتضعيف لتجلياتها.. لننصت للمبدع محمد عزالدين التازي وهو يتحدث عن فاس ومبررات استحضارها يقول: «تحضر فاس في كثير من أعمالي (...) وكأنها سلطة لذاكرة جريئة، ذاكرة فردية وجماعية، فهي فضاء لمعيش متعدد ومتنوع (...) مدينة تتجاوز فيها أنماط من العيش مع ما يطبعها من أثر لحوادث التاريخ، وللثقافة الشعبية، وللشعري والأسطوري...» لقد استدعينا هذا النص للوقوف على مدينة فاس كما يرى توظيفها محمد عزالدين

إن السارد (بصيفته المتعددة) في «منزل اليمام» يكابد للقبض على فاس، المنفلتة في أزمنة تاريخية غابرة، فهو لا يرى فاس الحاضر، بل متشبت بذاكرة المكان وبعقب التاريخ، يريد استرداد مكان طاله المسخ، والزيف، واشتعلت نيران المحو والنسيان في أرجائه.. وبطبيعة الحال، فالمكان يتأسس عمقه، وبعده الرمزي والإنساني في علاقته بالإنسان، وبأحواله، لذلك ففاس «منزل اليمام» ارتبطت بمجموعة من الشخصيات التي تتفاعل مع الأمكنة، وتمنحه معنى، نذكر منها: علاقة السارد التهامي بـ لالة البتول، وبنساء المنزل الذي يحيل على تقاليد وعادات عريقة، أو علاقة السارد بالحرف الممتد في ذاكرة المدينة، والمتجسد في جدرانها وسقوفها سواء في المنازل أو في الجوامع، وعبر ذلك تتدفق حكاية فاس الأخرى، أو أيضا «سيد العابد»، الفقيه إمام جامع القرويين، ومن هنا استحضار فاس وهي تمارس طقوسها الدينية، وذلك للتركيز على البعد الروحي لفاس المفقودة... إلخ.

إن محمد عز الدين التازي يعيد خلق مدينة فاس بإعادة كتابتها، لكنه يفعل ذلك بـ «استعادة حياتها الخاصة في شريط الكتابة عنها لا للتوثيق، ولكن لبعثها من الرماد» (التازي)، لذلك فشعرية المكان في «منزل اليمام» تتأسس على ما يمكن تسميته بحداد المكان: الكتابة على المفقود، ومحاولة استرجاعه بالتذكر، وإعادة بنائه بالحلم والوهم.. وطقوس الحداد وما يحيل عليه، تشتغل في المكان، وترجع كفة الموت على الحياة، وإن كانت النصوص القصصية تقارب موت المكان من حميمية الحياة.. وبذلك فأول جملة، أي الجملة الاستهلالية التي تفصل الخارج عن الداخل، العالم الواقعي عن العالم النصي، جاءت كما يلي: «كأبتي أنا أم كابة هذا المنزل»، وبعدها بأسطر قليلة نقرأ ما يلي: «الرائحة الوحيدة هي رائحة الموت التي تخرج من أبواب الغرف العلوية وتهبط الأدراج...» (ص6) كلمات تنذر بعالم حدادي، وتصف المكان وأشياءه،

البداية إلى أعماق السارد الشخصية، ويجعله يطل على أفكاره اتجاه العالم، فالمونولوج الداخلي يعبر بطريقة مباشرة وبلا وساطة عن أفكار الشخصية ومشاعرها وتأملاتها. ففي هذا النوع من المونولوج هناك دائما تواصل بين ذات وآخر، يقول السارد في نص «اتجاهات الحرف»: «لن أقترب حتى لا يضطرنني القول إلى افتضاض البكارة. يجب أن أظل بعيدا عن المكان الذي اسمه فاس (...) ها أنا أقترب مأخوذا إلى المكان، وبغير طواعية» (ص16)، ويحس القارئ بأنه هو ذاك الآخر الذي يحدثه السارد، فيتم نسج السرد، وهذا يمنح، بطبيعة الحال، استرسالا في الحديث، واقترابا من جوهر المكان وحميميته..

هذه العناصر الثلاثة التي يتم بها اشتغال السرد، وتحريك آلياته، غير منفصلة عن بعضها البعض، بل هي متداخلة ومتلاحمة، وبذلك يمكن وضعها في دائرة ما سمي بتيار الوعي في الكتابة باعتباره «صيغة لعرض الوعي الإنساني بالتركيز على تيار الفكر، ومركزا على الطبيعة اللامنتطقية (...) المرتبطة به»<sup>(4)</sup>. فشساعة المكان وامتداداته الجغرافية والتاريخية، وأبعاده الإنسانية والرمزية، وقصدية توظيفه التخيلي الإبداعي، هي التي استدعت هذا النوع من الكتابة السردية، وهي طريقة محفوفة بكثير من الانزلاقات في القصة القصيرة على الخصوص. فإذا كان «المكان (المكان الفني) من صفاته أنه متناه، فإنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي، الذي يتجاوز حدود العمل الفني» (لوتمان)<sup>(5)</sup>. فضيق المكان الفني، وضيق جنس القصة القصيرة أيضا، هو الدافع إلى هذا النوع من الكتابة، التي تحاول أن تقبض على المكان وأشياءه في حركيتها اللامتناهية، وخرقها لقوانين جنس القصة القصيرة بوعي وإصرار، إضافة إلى ذلك التكامل، الذي أشرنا إليه سابقا، بين قصص مجموعة «منزل اليمام»، فهي علاقة بين نصوص حكاية تقارب المكان / فاس من جوانب متعددة، لم يكن بإمكان نص واحد أن يقوم بذلك.

في زمنها الباذخ-2 الإعلان عن موت فاس وفقدانها 3- اشتغال الحداد، ولا يمكن الفصل بين هذه العناصر الثلاثة، لأنها متشابكة ومتداخلة في عملية الحكيم في إطار كتابة سردية أشرنا إلى خصوصيتها في البداية.. ومن هذا المنطلق فالسارد قد عانى وجع المكان، وقربنا كقراء من تلك الخيبة التي عاشها وهو يعاين فاس من داخل أحاسيس فاجعة الفقدان، لينتهي في آخر جملة في المجموعة القصصية إلى ما يلي: «لكني حين رأيت وتأكدت تيقنت من أنها المدينة الوحيدة التي يمكن أن تنام وتستيقظ على هذه الصورة، وتكون حربها على هذه الشاكلة. مدينة لحلم، مدينة لوهم، مدينة لكابوس، وكأنها فاس، المدينة الموبوءة / المدينة المولودة / المدينة المؤودة / المدينة الموعودة» (ص60)..

4-

«منزل اليمام» نص واحد بغرف متعددة، تفضي الواحدة إلى الأخرى، في شكل تركيبي، يشبه لعبة الدمى الروسية، بنفس سردية، تتلاحق فيه الحكايات والمشاهد والصور لتقول فاس في جغرافيتها المتعددة، وفي تاريخها العريق الممتد في تضاريس الزمن.. لكن بإحساس من فقد شيئا ويعتقد أنه لن يسترده، فتبقى ظلال فاجعة الغياب أثرا، تجلى في كتابة سردية تحتفي بالحو والنسيان..

وهي تعلن هذا الحداد المكاني الذي يركز على تذكر فاس واسترجاع زمنها القديم، والاحتفاء به، بل والإعلاء من شأنه، وبذلك فالكتابة هنا هي «اغتيال بالحداد الاسترجاعي...»<sup>(6)</sup> حيث البكاء على الماضي والتأسف عليه، أمام ما تعيشه فاس اليوم (زمن النص) من تحولات وتغيرات، يبدو معها السارد غير راض عما آلت إليه، لذلك فهو يبكي فاس فيما يسترجع لحظات الجميلة، وتفاصيل حياتها كمكان له أثره في الزمن.. نقرأ في الصفحة 16 «هل يحمل موته أم موتي؟ أم أن موت زمن فاس القديم هو الذي يعود الآن ليمارس موته»، فالوقت يمارس سلطته بشكل قوي في «منزل اليمام» وذلك لأن السارد ومنذ البداية يعلن أثناء اقترابه من فاس كمكان، انفلاتها، واختفاءها، مما يضع هذا الاقتراب من المكان / فاس، على مستوى الكتابة، في إطار ما يسمى بـ «حداد الفقدان»<sup>(7)</sup>؛ فقدان فاس والبكاء عليها، ومحاولة القبض على آثارها في الحاضر، لكن دون جدوى، يقول السارد «حين يمسح الضوء سطوح البنايات تبدو المدينة وكأنها خرجت من الحرب ودخلت منطقة النسيان (...). أية حرب يمكن أن ترد وجه فاس على هذه الصورة؟ وهل هذه هي فاس؟» (ص59) سؤال جوهري، يحرك مياه السرد، ويجعل عجلة الحكيم تدور على إيقاع حداد يتأسس على: 1- اسرجاع فاس

#### المراجع:

- 4- جيرالد برانس، المصطلح السردية، ترجمة: عابد خزندان، المجلس الأعلى للترجمة، 2003، ص222
- 5- يوري لوتمان، «مشكلة المكان الفني»، ترجمة سيزا قاسم، دراسة نشرت بمجلة عيون المقالات، عدد 8 - 1987، ص68
- 6- سعيد علوش، «اشتغالات الحداد الأدبي»، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، 2005، ص11
- 7- أنظر سعيد علوش، «اشتغالات الحداد الأدبي»، مرجع مذكور

- 1 - محمد برادة من تقديمه لمجموعة «أوصال الشجر المقطوعة»، دار النشر المغربية 1975، ص11
- 2 - ميري ورنوك، «الذاكرة في الفلسفة والأدب»، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد، 2007، ص40
- 3 - محمد عز الدين التازي، «منزل اليمام»، مطبعة برانت د فيزيون 1995



# من تشاكل الفضاء إلى فضاء التشاكل<sup>1</sup>

## قراءة في المكان القصصي

أحمد زيبير

فقد كان أيضا أكثر ارتباطا بالمكان، في ارتباطه بالشخصية والحدث. وقصد الاقتراب أكثر من عنصر المكان وملاسته، كمكون من مكونات العمل السردى والنظر في طريقة انفعال وتفاعل المبدع، به ومعها في آن، نستحضر تجربة متميزة في مسار الكتابة لديه تتمثل في عن مجموعته القصصية "البدايات"<sup>3</sup>، متوخين من هذا الاختيار الإلام ببعض الجوانب الفنية المتعلقة بطرائق وأساليب تعامل الكاتب مع المكان، ليس فقط باعتباره مكونا قصصيا في بناء عالم الحكاية؛ وإنما باعتباره فضاء لا يخلو من حساسية ورمزية وجمالية أيضا.

فماذا عن هذا العمل؟ وكيف يحضر المكان داخل فضاء المجموعة؟ وهل تعامل معه الكاتب كمكان واقعي أم كمكان متخيل رمزي؟...

هندسة الفضاء في المجموعة:  
تزخر مجموعة البدايات بفضاءات مكانية خصبة تتسم بالتعدد والاختلاف؛ الأمر الذي يفسر، بشكل من الأشكال، كبير العناية التي يوليها الكاتب لهذا الجانب القصصي الهام، ليس فقط في هذا العمل؛ بل في سائر أعماله الحكائية.

لقد سعى الخوري إلى توظيف كل أنماط الفضاء الممكنة، حيث توزيعه لها في جل نصوص المجموعة، تبعا لتنوع الوقائع والأحداث التي يريد الإفصاح

تعتبر دراسة الفضاء، المكاني منه خاصة، أحد العناصر الجوهرية التي تساهم في بناء النص القصصي إذ بدونه تتلاشى العناصر الأخرى وتنمحي ضرورة وتأتيه هذه الأهمية القصوى بحكم وظيفته التأطيرية للمساحة التي تقع فيها الأحداث، وكذا بحكم البعد التشكيلي الذي يجعل العين القصصية تستجيب له دون كبير عناء، لاكتفائها بالملاحظة والمشاهدة، وهي عملية سهلة ومغرية، في ذات الآن، لأنها ترتبط أساسا بالإدراك الحسي، إذا ما قورنت بفضاء الزمان الذي يرتبط بالإدراك النفسي "ويشكل عقبة أمام النص ومثارا لحيروته وارتباكته بسبب ديبية غير المسموع وغير الملموس"<sup>2</sup>. وبهذا المعنى، يتحول المكان إلى بعد جمالي من أبعاد النص السردى، لما يمنحه من إمكانية الفوص في أعماق البنية الخفية والمتخفية في أحشاء النص وأجوائه ورصد تفاعلاته وتناقضاته..

ولعل إدريس الخوري، يعد من الأسماء القصصية اللامعة بالمغرب، التي فرضت وجودها على الساحة الثقافية، صحافة وإبداعا. فبالقياس إلى ما راكمه من أعمال إبداعية قصصية، تروم النباش في هذا الجنس الأدبي، لغة وبناء ودلالة، وبالقياس إلى ما عرف عنه من إيمان عميق بجدوى الكتابة، جعله أكثر التزاما بقضايا الإنسان وما يعانيه من قهر وقمع وكبت وغربة وما شابه. ولما كان الكاتب بهذه الصفة الأكثر التصاقا بالواقع وتمظهراته المختلفة،

وقد تم الإعلان عنها، غير ما مرة، في نصوص المجموعة، من ذلك قوله: «كان عبدو يسير في شوارع الدار البيضاء المزدهمة...» (ص52). أو قوله: «وهكذا هربت من هذه العائلة متوجهة إلى الدار البيضاء...» (ص103).

إنها الدار البيضاء إذن، فضاء النشأة. مدينة أهم ما يميزها جانبها الاقتصادي الذي يجعل منها قلب المغرب النابض. كما أن المساحة الجغرافية، التي تتوفر عليها البيضاء تمكنها من احتضان أكبر تجمع سكاني. وهذا يعنى أنها خلية اجتماعية تمج بشبكة من العلاقات والتناقضات، وبالتالي، تكرر الفروقات الطبقيّة بين الفئات الاجتماعية، وتتركها حبيسة الصراع والصدام. هذا الوضع الذي يسم هذه المدينة الضخمة، يجعل الإنسان البيضاوي، والمغربي بوجه عام، يفقد هويته داخل فضاءها المترامي الأطراف، مسلوبا بمظاهرها المتعددة والمتنوعة، الشيء الذي يؤدي به في النهاية إلى فقدان توازنه.

نقرأ في قصة (الأيام الرمادية) المقطع الوصفي التالي: «تتمطط المدينة طرقات وشوارع وأزقة وأضواء وبنائيات عالية وبنائيات واطنة، تتمطط فقرا وغنى، في هذا المساء ستعلن المدينة عن نفسها بمنتهى الوقاحة، الفتيات يسرن جماعات والشبان جماعات والجميع يراقب الجميع من طرف خفي» (ص55)، حيث يقدم الخوري المدينة كوحدة كبرى تضم وحدات دنيا كالطرق، والشوارع، والبنائيات، علاوة عن كونها تمثل فضاء مكائيا مفتوحا يسع كل البشر، على اختلاف أجناسهم وطبقاتهم الاجتماعية. بعبارة، هي فضاء مكاني يحتفل بكل التناقضات الممكنة. ويستمر الخوري في تقصي هذا الفضاء، فيخصص له مشاهد وصفية لا تخلو من بعض الإسقاطات الذاتية والإيديولوجية أحيانا، حيث تبدو المدينة راكدة وراء شؤونها غير عابئة بالبشر ولا تهتم إلا بنفسها... فتعطي المرء إحساسا بالغربة والضيق. وكيفما كانت هوية هذا المرء فالمدينة «لاهيّة، محمولة، تسابق نفسها بنفسها» (ص48).

عنها. وعليه نجد تشكيلة الفضاء عنده، اعتمادا على الوصف طبعا، تنبني بصورة عامة، على متواليّة من المشاهد المتناقضة والمتكررة والمفصلة. وهذه المشاهد الوصفية هي التي تمكن العين القصصية من خبايا النفس البشرية من خلال لغة المكان من جهة وتجليات هذا الأخير من جهة ثانية.

يتبين، بعد عملية القراءة، أن الفضاء المكاني الذي يبدو مسيطرا على ما سواه من الأطراف، ومهيمننا بشكل بارز، على المجموعة هو الفضاء المدني، بكل ما تحمله كلمة «المدينة» من معاني ودلالات. فهو الفضاء / المركز والمتضمن لفضاءات أخرى جانبية كالشارع والحي والمقهى والعمارة... وغيرها من الأمكنة التي تشكل في النهاية، بنيات صغرى للبنية المحلية الكبرى (المدينة).

وهكذا نلمس ريادة هذا الفضاء المدني، إذا نراه يزحف بكل ثقله على أرضية المجموعة. وكأنه ينقل ذلك الإحساس الذي يعكس مدى الأهمية التي أصبحت تحتلها المدينة حاضرا، كهوية مكانية مركزية، بعد أن كانت مجرد هامش ومحيط أيام الصدام الوطني، حيث كانت الزعامة لفضاء القرية. هذه الأخيرة- كما تبين- لم تظهر في البدايات «إلا كضيفة شرف من خلال نص قصصي واحد ووحيد هو نص (علاقات؛ ص129). فماذا عن حدود هذا المكان كما ورد ذكره في نصوص المجموعة، وكيف ارتبط قصصيا بعنصري: الشخصية والحدث.

## 1 - فضاء المدينة:

تشغل المدينة حيزا مكائيا كبيرا، يعكس تلك الخطوة التي أفردها الكاتب، لهذا الملفوظ القصصي، من خلال تتبعه الدقيق لمختلف الأشياء والعلامات، وما تلتقط عيناه القصصية من مشاهد ووقائع، فيصورها تصويرا فوتوغرافيا يشمل بعض التفاصيل والجزئيات الخارجية توهم القارئ بموضوعية ومعقولية ما يصفه أو يحكيه. والمدينة التي يعينها الكاتب، في هذا السياق، هي مدينة الدار البيضاء.

تضمها. ووفق ذلك تتحول الرؤية، عند الخوري، من عرض ماكروسكوبي لأشياء وعلامات المدينة، إلى عرض ميكروسكوبي، حيث يتم التركيز على المظاهر الباطنية لهذه الأشياء والعلامات، ويظل اكتشاف المدينة الهاجس الرابض في إحساس الفرد/ المواطن.

لقد قصد الخوري، بشكل أو بآخر، إلى فضح هذه المدينة الكبيرة، بكل ما تحويه من تناقضات؛ بل أكثر من هذا، عمد إلى إثارة مجموعة قضايا وأزمات تتخبطها المدينة، رغم الصورة الجمالية، التي تظهر بها كمدينة باهرة بهندستها المعمارية وانفتاحها على الحضارة الغربية، من بينها أزمة النقل والسكن والعمل.. وغيرها. فالدار البيضاء إذن، كما رآها الخوري، مدينة كبيرة، متناقضة منفتحة ومنغلقة، في آن، باهرة بروعتها وقاهرة بسلطانها، مظلمة ومنيرة... مدينة ليست ببنائياتها وعماراتها فحسب؛ وإنما بكل علاقاتها وامتداداتها. بكلمة، هي فضاء، بقدر ما يثير في النفس انفعالات سعيدة، بقدر ما يصاحب هذا الإشراق سحب سوداء حزينة.

## 2- فضاء الشارع :

يعد فضاء الشارع جزءا لا يتجزأ من فضاء المدينة، فهو ظلها ومرآتها. فضاء تنفتح عليه كل الأبواب، حيث يتحرك الناس في فضاءه الواسع ويواصلون ديمومتهم عبره ويسجلون نجاحهم أو فشلهم من خلاله. فالشارع بناء على هذا التصور يعني: أكثر من جغرافية، إنه الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر وعالم الجهر. ونحن نسير مع الكاتب في شوارعه النابضة بالحياة والحركة، لا نعتز على أسماء لهذه الشوارع، اللهم إلا ما جاء إحياء وإشارة. لكنه، مع ذلك، فالمشاهد التي تعنى بوصف هذا الفضاء لا تترك صغيرة أو كبيرة إلا أحصتها، فنجد أنفسنا أمام أرصفته ودروبه وأكشاكه وواجهات متاجره.. وغيرها. كما نلاحظ سعي الكاتب إلى تقديم هذا الشارع في غليانه واحتكاكه بالجمهور.

وجريا وراء استكمال الصورة الحقيقية لهذه المدينة/الفضاء، نجد الكاتب يسمو بوصفه إلى مستوى أعمق، فتراه يقدم المدينة في علاقتها الحميمة مع الناس، حيث تتعري الأشياء وتكشف الغوامض، وتبدو هذه المدينة مدينة طبقية ومتسلطة. ولعل هذا المشهد المنولوجي يختزل هذه النتيجة السالبة: «... وكنت قلت مع نفسي هذه المدينة لا يحلو النظر إليها إلا في الليل أو في الصباح الباكر: في الليل تكون نائمة وحاملة وفي الصباح تستيقظ باكرا وترمي نفسها في الحافلات والطاكسيات. لكن فقراءها هم أكثر ظلما وإنسانية: فهم يخرجون متلهفين على الخبز بلا فطور. نصف المدينة يمشي راكبا، والنصف الآخر يمشي راجلا. حفنة قليلة تستنزف دمائهم وتقتطن بعيدا عنهم» (ص22). وهكذا يعيش الفرد، داخل هذه المدينة الطبقية، التي لا حكم فيها إلا للقوي، ولا امتياز إلا للموسع قدره - إلى أن ينتهي به الأمر أن يتساءل عن أمره: «... ثم اعتذر لي عن عدم استطاعته الزواج مني لأنه لا يعرف كيف سيكون مصيره في الدار البيضاء بعد إغلاق كثير من المعامل...» (ص103).

يتضح، من خلال ما تقدم، أن المدينة البيضاء، كفضاء دلالي، تكرر عالمها الخاص مقابل تحكمها في مصائر الناس وإخضاعهم لها بصورة أو بأخرى. ومن ثمة، تغدو المدينة مبعثا للضيق والشقاء: «كنت أدخن وأحدق في وجوههم. كان هناك تباعد بيني وبينهم. لكنني تعاطفت معهم جميعا لأنهم مجرد أشقياء في هذه المدينة. بدأت أغير حديثي حتى أندمج معهم رغم أنني لست أفضل منهم. كنا جميعا أشقياء» (ص126).

يتوصل الخوري، عبر هذه الملامسات المكانية، إلى أن فضاء المدينة يموج بمختلف التناقضات الاجتماعية منها والنفسية. إنها فضاء ضبابي وقاتم؛ بل هي فضاء للمجهول ومبعث للخوف. ومع ذلك، يبقى العزم منتصبا لإدراك حقيقة هذه المدينة، والتوغل في خبايا عالم الطبقات الاجتماعية، التي



ميسورة تنعم غنى وترفا ورفاهية وأخرى معسرة يسودها الفقر والقهر. ومع أن الخوري لم يشر، في نصوصه القصصية، إلى درب بعينه؛ إلا أن هذا الفضاء غالبا ما كان يظهر من حين لآخر، ضمنا أو علنا، حيث تتكشف بعض مظاهره وأسراره. فمرة نصادف دروبا ضيقة وأخرى واسعة، ومرة ندخل دروبا جد طويلة تفضينا إلى شارع كبير. علاوة على ما يعكسه الدرب من أجواء نفسية على عابريه، حيث الإحساس بتفاوت من مار لآخر «كان خليل ينتظرنى تحت العمارة، لا، بل رأيته عند ناحية الدرب، رأيته يدخن، وينظر إلى الناس باستغراب وربما باحتقار أيضا... الدرب جد طويل حتى ليعدل المرء عن السير فيه،» (ص10).

أما فضاء الحي، فلا يختلف كثيرا عن الدرب، على اعتبار الصلة والقربية بينهما كفضاءين يكمل أحدهما الآخر. وهكذا نعتز على الأحياء الفقيرة مقابل الأحياء الراقية، كما أن قاطنيه على المستوى الاجتماعي يتطبعون بطباعه ويتصفون بصفاته، ما دام لكل حي مبادئه وعاداته وحرماته ومقدساته الخاصة.

#### 4 - فضاء الحافلة:

جريا وراء المتابعة الوصفية للعالم الخارجي / المدينة، يتخذ الخوري من الحافلة فضاء يمارس فيه وعبره رؤيته النقدية. فداخل الحافلة، باعتبارها سيارة شعبية تجول يوميا شوارع المدينة وأحيائها المتعددة، تتم عملية المشاهدة، «أنظر إلى الشارع من نافذة الحافلة المفتوح نصفها..» (ص11). فالحافلة، بهذا المعنى تمنح القاص مجالا خصبا، أثناء سياحتها اليومية، حيث نجد أنفسنا وكأننا أمام عرض فوتوغرافي أو شريط سينمائي. وهكذا تراه، مثلا، يعطي صورة مجهرية عن تلك الطبقة الاجتماعية البائسة، التي لا تجد بديلا عن هذه الوسيلة، مع أزمة النقل والانتظار والازدحام. دون أن ينس الكاتب تقديم مجموعة من النعوت تلصق بالحافلة،

ومن شمة، كان الشارع، هو الآخر، مكانا فضفاضاً وشاسعا لا تحده العين الرائية. يقول الكاتب: «كان عبدويسير في شوارع الدار البيضاء المزدهمة، شوارع طويلة وعريضة، وأزقة قصيرة تفضي إلى فضاء مطلق لكنه ثقيل.» (ص2).

وعبر مشاهد وصفية لشوارع المدينة، يطلعنا الخوري على بعض علامات وسمات هذه الشوارع. فثمة «الشارع الأنيق كسكانه» (ص12). وهناك الشارع الكبير الذي «يتشكل مثل سيرك رديء، تهتز الممرات لوقع الأقدام المتشابكة» (ص64). ورغم أن الشارع يبقى في نهاية المسير، فضاء مرغوبا فيه ومطلوبا؛ فإنه كثيرا ما يثير إحساسا بالغربة وباللاجدوى والعبث. والملاحظ، أن ما يميز فضاء الشارع، كمكان شاسع ومنفتح، تلك المراقبة والمتابعة البصرية، التي يمارسها بعض رواه بعضهم على البعض، بهدف إشباع رغبتهم الفضولية.

والواضح أن الخوري لم يكتف بتقديم شارع، كإطار وفضاء واقعي فحسب؛ وإنما بذل جهدا في رسم تشكلاته المختلفة ووصف ما يجري داخله من أحداث ووقائع، من خلال الصورة العلائقية، التي تجمع هذا الفضاء/الشارع بناسه وجمهوره على اختلاف مستوياتهم. ولعل أبرز شاهد على ذلك، حدث المظاهرة التي اتخذ أبطالها الشارع فضاء خصبا لها، باعتباره فضاء منفتحاً ومتسعا؛ إلا أن هذا الانفتاح والاتساع سرعان ما تقلص، بفعل كبر حجم المظاهرة.

#### 3 - فضاء الدروب والأحياء:

يمثل الدرب، كمكان اجتماعي، رقعة فضائية تتجمع فيها الأسر والعائلات على اختلاف مستوياتها الاجتماعية والثقافية. وبما أن سعي الكاتب كان يتجه نحو فضح بعض الحقائق وكذا التلميح إلى ما هو مسكوت عنه؛ فإن ذلك لم يتأتى له إلا بالمتابعة الوصفية الدقيقة لهذا الفضاء، مظهرها وجوهرها. والدرب في المجموعة، يتخذ أشكالا تختلف باختلاف الطبقة الاجتماعية التي تقطنه. ومن ثم نجد دروبا

وبناء على ذلك، تتحول المقهى إلى ملتقى لمختلف النماذج البشرية الهاربة من المشاكل والمشاكل اليومية. ونظرا لما يعكسه هذا الفضاء من علامات موجبة فإنه يغدو مكانا مألوفا ومحبويا من لدن رواده الكثيرين، فهم «برغبة لا إرادية يكتشفون أن أقدامهم الرخوة تنقلهم من درب إلى درب ومن زاوية لأخرى.. هنا يتواجدون هنا يحسون أنهم يمتلكون هذا المكان وليس أحد آخر غيرهم» (ص97). إضافة إلى ذلك، نجد الخوري يتخذ من المقهى، في مواطن قصصية عدة، نجد الخوري يتخذ من المقهى مكانا للمعاينة والمراقبة، إذ من خلاله يلاحظ الأوضاع والتحركات الخارجية من خلال الواجهة الزجاجية العريضة للمقهى. وقد لا نحتاج الإشارة إلى أن هذا الفضاء، كملفوظ قصصي، لا يختلف عن الفضاء الحقيقي الواقعي من حيث التركيبة الهندسية. فثمة طاولات / كراسي / كونسوار / مرحاض / مشروبات / قنينات... ونادل يروح ويجيء بين الزبناء.

وثمة، إلى جانب المقهى، فضاء آخر يقابله ويقاسمه الأهداف، هو فضاء البار / الخمارة. وأهم مواصفاته أنه مكان مريح تلفه الحرية من كل جوانبه، بل هو مكان للشرب والتدخين والإدمان والثرثرة والتحديث والغمزات ذات المعنى وكذا تفتيت المطلق والغياب الكلي عن العالم. إنه مكان منفتح على عوالم تختلف باختلاف رغبات المرتادين له حيث «كل واحد يشكل عالما خاصا به، لكنهم يلتقون في كثير من الأهداف والرغبات؛ لا وعي بالزمن، لا وعي بالذات، لا وعي بالآخرين» (ص98). دون أن يغفل القاص التلميح إلى ما في هذا الانفتاح المطلق من مظاهر تجسم انحلال أخلاقيا واضحا يتمثل في سلوكيات بعض الشخوص القصصية / الواقعية.

## 6 - فضاء المنزل / الدار:

رغم تعدد التسميات التي حظي بها هذا المكان داخل المجموعة من أبرزها ملفوظ المنزل، البيت، الدار؛ فإنها تلتقي جميعا في إبراز دلالة واحدة

هي تارة «رابضة مثل بقرة حرون» (ص10)، وتارة «تسعل وتزحف كسلحفاة» (ص11)، وتارة أخرى «تنطلق كارتب» (ص12). ناهيك عما يجري داخلها من سلوكيات ذميمة بين الركاب بفعل الازدحام الذي لا يطاق «داخل الحافلة ينن الركاب من ازدحام ومن صعود العرق الغزير حبيبات على جباههم» (ص56). ومع هذا الوضع المماثل، طبعا، يستحيل إيجاد مكان شاغر للجلوس.

ولعل أبرز سمة يمكن إلصاقها بهذا الفضاء السائر هي الضيق والانغلاق، حيث لا يشعر المرء بالارتياح إلا إذا ما غادر الحافلة وتخلص منها، تنفست الحافلة أخيرا في المحطة النهائية، حين دخل عبود الدرب الطويل ثم شم هواء آخر وأحس بأنه مرتاح لأنه تخلص من الحافلة الخائنة! (ص57). وبالإسلاخ من هذا الفضاء الخائق، يتم اللجوء إلى أقرب مكان كالمقهى، مثلا.

## 5 - فضاء المقهى / البار:

تعد مقهى المدينة إحدى الثوابت المكانية في فضاء البدايات القصصي. فهي مكان يستقطب كل الفئات الاجتماعية على تنوع مشاربهم وتباين مستوياتهم الثقافية. مكان يلقي الأمان والدفع على زائره من شبح المدينة السرطاني ولوائيا، لذلك أفرد الخوري لهذا الفضاء نصيبا أوفر في سائر نصوصه القصصية، حيث متابعته بالوصف الدقيق والتحليل العميق. وأهم شيء يمكن تسجيله بخصوص هذا الفضاء كونه يشكل فضاء مستقرا لأبطاله، إذ «ليس للدراري بديل آخر غير المقهى، ففيها يأكلون ويشربون ويتناقشون ويضحكون ويتخاصمون ويقبلون بعضهم بعضا من فرط الحب والضحك والشرب.. كانت المقهى لازمة يومية لهم» (ص67) وعليه فلا المدينة ولا الشارع يحتضن الفرد احتضانا حاريا، لذلك تصبح المقهى الملجأ الوحيد، الذي يبعث على الاطمئنان والتأمل والمحاسبة النفسية والتذكر؛ بل مكانا لتجوير المكبوتات وأيضا مكانا للتلاقي والتعرف، من زاوية، وللصراع والتنافر، من زاوية ثانية.



غنيا وجماليا. «كانت الدار غارقة في ركن ما من أركان المدينة القديمة، في باحة الدار بادره رجل قصيرضخم الجثة...أهلا، وأشار له بيده اليمنى إلى بيت الضيوف...» (ص85). إنه بيت قديم وتقليدي، يتمرأ عبر الأفرشة التقليدية / الشكل الهندسي المتميز / الباحة الشاسعة / الديكورات المختلفة / عادات أهله المتوارثة.. وغيرها. بيد أن هذا المكان رغم اتساعه وانفتاحه؛ فإن القادم إليه، وهو عبدو، أحد شخصيات القصة والراغب في الزواج من الزاهية يحس بالضيق والاختناق لأنه وجد نفسه «مجرد غريب عن هذا البيت التقليدي، اسم لا معنى له، اسم بلارئين عائلي أو اجتماعي» (ص86)، وإحساسه هذا، إنما تولد عند مقابلته لصاحب الدار/ الأب، الذي رفض تزويجه ابنته. وتبعاً لذلك، خرج عبدو/ الضيف من هذا المكان / السوق خائبا دون نتيجة...  
وبالحديث عن البيت، في تجلياته المختلفة، نجد الكاتب يولي عناية خاصة ببعض الطقوس والأحداث، التي تحري داخله. فهو مكان للاحتفال وإحياء الليالي / مثلا «سيكون عليه الليلة أن يحضر أمسية شعرية ليكتب عنها، ينتهي الشعر ويحضر الخمر، وسيهر الداروي في بيته حتى الضجر ثم ينسحبون متكئين على بعضهم...» (ص56). كما أنه مكان لتقاسم الأسى والشجن ودرف الدموع «وجد الطفل بيتهم مناحة كئيبة جدا، كان النساء يبكين ويعولن، مات مولاي مصطفى وأخذ الطفل يبكي تلقائيا...» (ص46).

## 7- فضاء الغرفة:

تعتبر الغرفة أكثر الأمكنة ورودا في فضاء الخوري القصصي، لما لها من موضع حساس ومتميز. فهي أضيف مكان يتحرك فيه البطل/ الشخصية القصصية، وتجسيد للعلاقة الحميمة التي تربط هذا الأخير بهذا الحيز المكاني. إنها على حد تعبير باشلار «تشكل عالمنا وجوهر وجودنا إذ فيها نمارس أحلام يقظتنا، ونستشعر الهدوء الوريث الذي

مضادها أن هذا الفضاء مكان لا بد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده. بعبارة هو مكان / خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية.

وتبعاً لذلك، نجد الخوري يتتبع فضاء (البيت) على عدة مستويات تبتدئ بوصف شكله الفيزيقي وتنتهي بكشف بعده الميتافيزيقي الإيديولوجي. ففي قصة (الرجال لا يتشابهون) مثلا، يتم الكشف عن نوع من البيوتات السالبة اجتماعيا تتمثل في دور الدعارة. حيث تمارس داخلها مجموعة من السلوكات الاجتماعية تعكس ما يختزنه الفرد من مكبوتات جنسية شعورية كانت أم لا شعورية. وهو فضاء أهم ما يميزه أنه مكان يسع الجميع ولا يحتضن فئة دون أخرى. إنه «دار كبيرة وناسها كرماء» (ص39). إذ بمجرد الدخول إلى هذا الفضاء الذي هو مكان تعميره نساء بالدرجة الأولى (عيشة، رقية، فاطمة، حادة...) يفتح الذهن على تأملات خبيثة تولد رغبة جنسية حارة، وهو ما لوحظ على أحد أبطال القصة ذاته حين «انفرد بنفسه في لحظة صمت خبيثة وظل يتأمل ويتفحص البيت ومن فيه» (ص35).

إنه فضاء نسائي يحفل بالأجساد المتوهجة التي تحسن استقبال زوارها القادمين حيث تغمرهم بدائنها/إغرائها، ثم تمكنهم، بعد ذلك، من خلوة داخل إحدى الغرف المتجاوزة الكثيرة. ولعلنا ندرك من خلال ذلك، أن الكاتب يهدف إلى فضح هذه الظاهرة الاجتماعية التي تنخر أوصال المجتمع، ويحيل إلى بعض أسبابها، التي ترجع تبعاً لأسيفة الحكاية / الحكايا إلى الفقر والحاجة. فتصير الدعارة إحدى الموارد اللاشرعية لطلب الحياة، يقول السارد: «ورغم الولادة العسيرة لا تستطيع رقية أن تضرب عن الدعارة» (ص37).

أما في قصة (الأيام الرمادية) فيعرض الخوري لبعض المنازل التقليدية ويقدم عنها صورة متكاملة، مما أضفى على وصفه لأجزائها وتفاصيلها بعدا



سجين الغرفة الواحدة، فقد كان لابد لهذه الغرفة أن تتحرر من انغلاقيتها وذلك عندما تفتح نافذتها على العالم الخارجي «أطلت الزاهية من النافذة ونادت على عبدو، تعال، الشمس في الخارج قوية والمدينة مصعدة مثل الفرن. لم أقم من مكاني.. نادت علي الزاهية مرة أخرى.. فانتفضت من شرودي، قمت إلى شرفة النافذة وأطلت؛ تحت العمارة يقبض شرطي احتياطي على شاب بتهمة مطاردة امرأة متزوجة في الشارع..» (ص76). وهكذا تنفتح الغرفة/النافذة على المدينة، ومن خلال هذه الإطلالة يشعر المرء بنوع من الارتياح حيث يشم قليلا من الهواء؛ إلا أنه سرعان ما يسارع إلى إغلاقها حين تحضر إلى السماع هدير السيارات والحافلات والدراجات النارية وصراخ المارة الذي يحطم الأعصاب ويوترها.

#### 7-2- الغرفة/المكتب؛

يرتبط هذا المكان أساسا بالكتابة وبالأشخاص الذين يكتبون. وعندما نعلم أن أبطال هذا المكان طرف من مكان آخر هو؛ الجريدة، نعلم أن أبطال هذا المكان هم فئة تحترف مهنة الكلام/ الصحافة، وتجسم نفسها تكاليف التعبير عن قضايا الشعب والمدينة. وفي هذا السياق تطرح مسألة الحرية كشرط أولي لهذه المهنة، حرية التفكير وحرية التعبير. فالحرية «جميلة حين توجد وجين تمارسها كالجنس مثلا، لكنها غير جميلة حين تفتقدها ونظل نبحث عنها بالريق الناشف... لأن الإنسان لا يقبل الحوار لكنه يقبل شيئا آخر لا ثاني له؛ السيطرة على الآخرين والرغبة في اضطهادهم» (ص53). فهل الحرية موجودة؟

من ثنايا الحكي، يثير الخوري قضية الاعتقال مع وقف التنفيذ التي يعاني منها هؤلاء الذين يكتبون ما يرونه صحيحا. ولأنهم محاسبون على ما يكتبون؛ فإن سلطة المدينة تحاصرهم من كل الجوانب، وبالتالي فهم مؤقتون فقط، ومهددون يوما ما بالاعتقال الرسمي النافذ «فكر عبدو أن هذه

هستعيد من خلاله ذكرياتنا المواضي، ونخطط لشامرنا»<sup>4</sup>. وهكذا نجد الخوري يقدم كل ما يتعلق بالبناء الطوبوغرافي للغرفة من حيث الموقع والضيق أو الاتساع؛ بل وما تحتويه الغرفة من أشياء، أكانت وضيمة أم رفيعة. والملاحظ أن أشياء هذه الغرفة أو تلك، تحيل إلى تلك الوضعية التي يحياها قاطنوها، فرحا وقلقا، تازما وانفراجا. لكن، ماذا تقدم الغرفة على مستوى الفعل/ الحدث؟ وكيف تتفاعل الشخص مع هذا الفضاء باعتباره مسرحا يستقطب الحدث/ الأحداث؟

#### 7-1- الغرفة/البيت؛

رغم ضيق هذا الفضاء وانحصاره، فإنه يحظى بأهمية بالغة لدى ساكنه حيث يتبدى فضاء محبوبا ومرغوبا. إنه مكان يحفل بالأسرار والمعاني، وفضاء يسمح للنفس الإنسانية أن تتعري قليلا لتجابه ذاتها بعيدا عن كل رقيب أو غريب. كما تتلون الغرفة من حيث الوصف بتلون الحالات النفسية التي تعرفها الشخصية المحور. وذلك حين تستحضر الغرفة واقعها لتحيا وعيها بنفسها، فتبدو مكانا آمنا لا يفشي الأسرار. وحين تغلق أبوابها ونوافذها يتم مباشرة الفعل/الأفعال دون خوف أو تردد ولأنها كذلك تصبح الغرفة خير ملجأ يقصد إليه هربا من الواقع المرورغبة في نسيانه والتملص منه «وقامت الزاهية إلى غرفتها الخاصة، تنهدت ولعنت مصيرها مع هذه العائلة الجاهلة» (ص73).

بالإضافة إلى ذلك، تحيل الغرفة إلى فضاء للمحاورة وتبادل الرأي، عبر المناقشة والجدل؛ بل وتبادل الأسى والشجن أيضا، لعل الأمثلة كثيرة نتلمسها من خلال الحوارات الواردة في نصوص المجموعة. ومع أن الغرفة تشكل، بصورة أو بأخرى، مكان آمن وبحثا دائما عن الهوية، وكذلك مكان لقاء وإباحية؛ فإنها لم تستطع تقديم كل الحماية لحلم/ أحلام يقظة قاطنيها.

ولما كانت الغرفة سجينة الزمن الواحد والزمن

ومخيفة، بعيدة وقريبة، مجهزة ومهملة، مريحة ومعدبة، محبوبة ومكروهة، منعشة ومقرفة.

### 8- فضاء البحر:

لا أحد ينكر ما للبحر من أهمية قصوى بالنسبة للبشر والحيوان. فهو مبعث كسب للصيادين، وكنز ندي للغواصين وصورة لخالق هذا الكون عند رجال الدين. بعبارة هو مكان يحمل سر الحياة وأفق طافح بالأسرار والدلالات، وقد تم حضور البحر كفضاء خارجي في المجموعة من خلال قصة (بعد الظهيرة) «هنا البحر بساط أزرق متموج كجسد امرأة بورجوازية متخمة، البحر يغرب الأطفال والفتيان بالارتقاء في أحضانه دون خشية الصخور والنتوءات المرئية وغير المرئية، المديجى ويذهب والعالم يحتفل بهذا الزوال» (ص13). إنه فعلا، مكان له أهميته الطبيعية، وقد برع القاص في وصف ذلك حين قدمه لنا في ألوان زاهية تعتمد الصور والتشبيهات تنم عن قدرة خيالية ملموسة. وهذه الميزة الطبيعية هي ما يجعل من هذا الفضاء خير ملجأ يقصده الفرد هربا من العيون المطاردة. «فهذا المكان نفسه رغم عريه، بعيد عن المدينة، وعن عيون المدينة» (ص113). آنذاك تتم المتعة ويسبح الخيال في اتساعه ورحابته، وتنعم النفس بأجوائه المنعشة، حيث الشمس والموج والانطلاق...

وإذا كان البحر عند البعض مكانا للاستحمام والانتشار فوق الصخور طلبا لأشعة الشمس؛ فغنه عند البعد الآخر أنسب مكانا للعزلة والسير بالذات أبعد الحدود. ومثال ذلك أن تتبادل الأنخاب مع الأصدقاء على مرأى من العالم «وحده الفتى نصف عار يتحدى الشمس بظهره ويرفع الزجاجة المليئة بذلك السائل الأحمر، ويقول بصوت عال: واع.. يصب لنفسه كأسا ويسب أشخاصا غير موجودين... أراد الفتى أن يسجل انتصارا على نفسه، وهكذا طلب من زميله الإسراع في سرب الكأس..» (ص115). البحر، إذن يعطي إحساسا بالحرية، هذه

المهنة ممتازة لكنها دون ضمانات، غدا جين سيغلقون الجريدة سيجد نفسه مرة أخرى في الشارع، وحيدا ولا أحد معه سوى كتبه وبضع أصدقاء مبهوسين مثله...» (ص54).

أما عن محتويات هذا الفضاء وتشكيلته الهندسية، فهو لا يخالف ذاته، فثمة مكاتب وكراسي وطاولات وكتب ومجلات وجرائد وورق ثقيل وصور معلقة وأقلام جافة، بالإضافة إلى أغلفة الرسائل والمراسلات المليئة بالشكوى وغيرها...

### 3-7- الغرفة/السجن:

يعد هذا الفضاء من بين الفضاءات المعادية التي تعلن دوما عن حرب ضروس ضد قاطناتها، من خلال عتمتها وبرودتها ومساحتها الضيقة وهندستها المخشوشة... فهي غرفة ليست بالأليفة ولا بالرحيمة، وإنما هي من الغرف الضيقة المغلقة المنحصرة. ومن هنا يصبح هذا المكان مكروها يشعر فيه المرء باليأس وبالاختناق. إنه سجن للنفس البشرية، ومكان يحفل بكل مواصفات القمع والعنف واللاإرادة. وهكذا، كثيرا ما أثار، هذا المكان في نفوس كل من دخلوه، خطأ أو شبهة، حقدا وكرهية، لأنه مكان لا يطفح إلا بالمشاعر الخائبة والقيم السالبة «أنا نفسي لا أدري. لقد خرجت من البيت لأستقل التاكسي ثم فوجئت أنني داخل زنزانة» (ص125). فحيثما تمتد يد السلطة تعلن موقفها تجاه كل من شد عن طوقها بواسطة القمع والإرهاب وكبت الحريات، بل وبشتى الممارسات اللاإنسانية التي يتلقاها المواطن من طرف القانون. إذاك تحضر الشرطة، فالاعتقال ثم السجن الذي يحيل أخيرا على الموت والاندثار. «وكان قابعا في زنزانة مظلمة: لا يقرأ الجرائد لأن الجرائد ممنوعة. لا يقرأ الكتب لأن الكتب ممنوعة، فقط كان يلعب الكارطا ويأكل أكلا سيئا» (ص118). تتبين من خلال ما تقدم، أن هذا الفضاء/ الغرفة بأنواعه الثلاثة، يزخر بكثير من التناقضات. فهي غرفة منفتحة ومغلقة، مظلمة ومضيئة، أليفة



الزاهية كانت قد رغبت في ذلك» (ص58). وبالرغبة، إذن، يشتعل الجسد وينادي على نظيره لتكتمل اللذة، وتذب النشوة في سائر الأعضاء. وعليه، يشكل الجسد/الأثنى العنصر الفعال والجانب الأكثر إغراء. فهي البدء والختم في ذات الوقت «مرت فتاة جميلة فرأها البعض من الداخل في حين اشتهاها البعض من الخارج» (ص100).

وكثيرا ما تمتزج الرغبة الجسدية بعامل خارجي -كأس خمر أو سيجارة محشوة مثلا- فيشتعل الرأس اشتعالا. عندها يغيب الإحساس بالأشياء، ويفقد الجسد تواصله مع ذاته ومع الآخرين، فيخيل إليه أنه يسافر إلى عوالم أخرى، فيطلب المزيد والمزيد؛ بل يتحول إلى كائن بشري غريب ممثلي لحما ورغبة. وبلاستجابة، طبعا، يخفت هدير الجسد ويعود إلى رشده وهديه. وإن لم يستطع الجسد تحقيق ذاته أو أن يكون جسدا حقيقيا، كأى جسد في العالم، فمعنى ذلك أنه يعلن عن صمته وموته، وبالتالي عن حاجته إلى مكان آخر يخفي فيه بروده وجموده.

#### 10- فضاء المقبرة:

يعد القبر المئوى الأخير الذي يجله كل إنسان ذاق الموت. إنه مكان الاستقرار النهائي حيث الهدوء والسكينة. مكان لا يضيق بمن قصده؛ بل ينفث له ويحتضنه، مريحا إياه من عذابات الدنيا ومتاعب الناس. بداية المقبرة إذن معناه نهاية المسؤولية وغياب تام عن باقي المكنة وترسيخا لذلك لم ينس الكاتب الإشارة إلى ما يعترض هذا الفضاء من ممارسات وسلوكيات تبتدئ بعملية الحضر. وكذا الإشارة إلى جانب الفقهاء المتطفلين الذين يتخذون من القرآن مشروعا للارتزاق في هذه المقبرة بالذات وفي المقابر الأخرى بالمدينة الكبيرة» (ص45). هكذا يسلم المرء للقدر، رافعا رايته البيضاء، تاركا وراءه كل شيء مستصحباً معه نعشا خشبيا وثوبا أبيض ليس إلا. بعبارة، تبتدئ مسيرة الإنسان بقبر

الأخيرة لا شك أنها تتيح للفرض مناجاة معينة، وهذه الأخيرة بدورها لا تتم إلا عن طريق الخمرة في محاولة تحطيم جدار الصم؛ إلا أن الحالة النفسية لهذا الفتى الشارب سرعان ما تؤدي به إلى ما لا يحمد عقباه حين يتحول انكساره إلى هزيمة وتقهقر.

نهاية، يكون البحر مكانا بلا حدود ولا جدران، وفضاء رحبا يحتضن الجسد الإنساني ليكشف هذا الأخير عن طاقاته الجوانية ويعلن عن حضوره من خلال ممارساته الحرة الطليقة التي يقوم بها.

#### 9- فضاء الجسد:

يشكل فضاء الجسد لدى الفرد أهمية مركزية ورمزية. فمنذ خروج الجنين من رحم الأم، كفضاء أولي، يبدأ الإحساس، بعد فترة زمنية معلومة، بهذا الجسد وبكل ما يتصل به من أشياء في العالم الخارجي. وتبعاً لذلك، عندما تكبر مدارك وتنمو حواس الفرد يكبر معها الإحساس بالجسد وبأهميته، وربما بذلت جهود قصوى لكي يحافظ الفرد على سلامة جسده حتى يبدو أكثر اتساقا وانسجاما. يقول السارد: «ماذا لا يهتم بنفسه؟ أمام المرأة رأى نفسه من جديدي وتحقق من أن كل شيء على ما يرام وأنه صغير بالنسبة للبعض ومقرف بالنسبة للبعض الآخر ومكروه بالنسبة للبعض، لكنه جميل بالنسبة إلى نفسه» (ص31).

ولما كان الجسد بهذه الأهمية، كفضاء يضمن دلالات عميقة، فقد ارتبط وجوده، أساسا، بالامتلاك والرغبة، وباتت الحاجة إليه ملحّة كالماء والهواء «الجسد جميل وكذلك هواء البحر والغابات... الجسد من الكتاب الآن، أفضل من البار... أفضل من الشارع والحافلة...» (ص58). إنه دعوى إلى سفر مطلق وتحقيق للذات «كانت الزاهية تحس الانتشاء والدفاع يسريان عبر أوصالها المتقطعة كشجرة عطشى، وتخيلت أنها محمولة إلى عالم آخر وردي، وقد نسي عبود نفسه فوق جسد الزاهية، لكن



ارتفاعا نسبيا» (ص129). لكنه رغم عناء الرحلة، فأهلها مضيضون وكرماء، ابتداء من الكلب مسعود حين «يهز ذيله فرحا بمقدم صاحبه.. فيقفز نحو ذراعه.. ولسانه مدلى طويل كقطعة شكولاتة مثلجة» (ص135). إنه يقوم، على كل حال، برسميات الترحيب الضرورية ما دام صاحب البيت البحراني لا يمكنه في البيت إلا نادرا فهو يتجول في القرية لإصلاح ما يمكن إصلاحه في الدور والأكوخ والفيلات» (ص131). أما عن مواصفات هذا المكان الذي شغلته شخصيات القصة القصيرة، فهو كوخ أرضيته مترية «ورائحه داكنة تنبعث من كل جانب أشبه برائحة مخزن الحبوب، رائحة ساخنة وعطنة نوعا ما» (ص135)، لذلك كان فتح الأبواب والنوافذ أمرا ضروريا لتجديد المكان.

وينتهي الخوري إلى إثبات بعض الحقائق المرة التي تعيشها القرية وسكانها. فهي لا تتعيش إلا من خيرات السمك ما دام البحر بمحاذاتها، كما أن أهلها لا يقومون إلا بدور الحراسة للدور والشاليهات... خاتمة:

تلكم أهم الفضاءات المكانية التي وردت في قصص الخوري تم تدرجها من فضاء مديني خارجي إلى فضاء داخلي ففضاء قروي. وإن بدا الاقتصاد، في هذه المقاربة، على فضاءات مكانية دون غيرها؛ فلكونها بارزة ومهيمنة ليس إلا، حيث نالت حظا أوفر من الوصف والمتابعة الدقيقة، في حين أن ما تبقى من أمكنة واردة في المجموعة كالحديقة والغابة والمسبح وغيرها، كان يشار إليها تلميحا فقط، الشيء الذي جعلنا نصنفها في خانة الأمكنة المهملة وصفا.

لقد كانت التجربة القصصية عند الكاتب أضواء كاشفة عن وعي القاص المستمد من الواقع الذي يتحرك داخله. فتمثيل الواقع، كان الهم الشاغل لدى الخوري يظهر ذلك من خلال اعتماده الصورة الفوتوغرافية للأشياء والعلامات كما هي في العالم الخارجي، والتي تطفئ في قصصه بشكل

(الرحم) وتنتهي بقبر آخر (الأرض) مع فرق في الحمولة الدلالية، طبعا.

نلاحظ أخيرا، أن هذا الفضاء هو الآخر ينبني على تناقض بائن. فهو فضاء مغلق ومنفتح في آن. لكنه رغم هذه المفارقة فإنه «ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن. الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون أكثر ضيقا مما هو عند كاتب ضعيف المخيلة»<sup>5</sup>.

## 11- فضاء القرية:

تعد القرية قصصيا آخر فضاء قصصي ورد في المجموعة. وهي فضاء مفتوح ومتسع اجتهد الخوري كثيرا في وصف جزئياته وإبراز مظاهره وتجلياته. إنه فضاء قرية فقيرة لكنها تشغل مساحة كبيرة، وتتألف من بيوت متناثرة ومستقلة «هي ذي قرية سيدي المكي: بياض وفقيرة منتصبة عند القمة يهدر البحر تحت سفحها» (ص134). وبانفتاح هذا الفضاء فإنه يمتد إلى حيث الحقول والأحواش والبحيرات والمنحدرات والأكوخ المتباعدة والطرق الملتوية إلى آخره، الشيء الذي يفصل بجلاء عن جغرافية هذا المكان الطبيعية، لكنه سرعان ما يغلق على نفسه وعلى عاداته وعلى صراعاته الاجتماعية الدفينة حيث القهر والقمع والمفارقات الاجتماعية «هاهو أخيرا فضاء سيدي المكي: دار خشبية، تفضلها طرق ملتوية عن الفيلات والشاليهات الفخمة، دور حقيرة لا تستطيع أن تتجاوز حدودها» (ص134).

وتجدر الإشارة، إلى أن الفضاء / القرية يزخر فوق هذا، بماض مجيد وتاريخ تليد يكشف عن الفترة التاريخية التي عرفها أيام الاحتلال الأجنبي. ولم ينس الخوري وهو يعرض لهذا الفضاء التركيز على بعض الخصوصيات التي تميزه عن غيره من الأمكنة. فثمة طرق جد صعبة تجعل السير فيها شاقا ومتعبا.... وهذه الطريق التي ندخلها الآن تتوسطها قنطرة قديمة تنطلق بنا هبوطا إلى منعرج ترابي ثم إلى منحدر معبد، ثم مباشرة إلى طريق هضبة مرتفعة

دلالات عميقة من خلال التفاعلات التي تنشأ بينه وباقي العناصر الأخرى، من جهة، وبما يعكسه من تلوينات متباينة بحسب الحالة النفسية التي توجد عليها الشخصية، من جهة ثانية. وهكذا تم الانتقال، في هذه المجموعة، من تشاكل الفضاء إلى فضاء التشاكل.

لافت للنظر. إنها كتابة بصرية تصف حركية الواقع وصيرورته، وتأبى بحال من الأحوال الترفع عن موقع طبقته، بل إنها تساييرها فنيا واجتماعيا حد تعبيره ولما كان المكان أحد المكونات الهامة التي تساهم في عملية احتضان الشخوص والأحداث، فقد تعومل معه، ليس فقط كجغرافية، وإنما كفضاء يحمل

### إحالات وهوامش:

3 - إدريس الخوري . البدايات . دار النشر المغربية.

1980

4 - غاستون باشلار. جمالية المكان. ترجمة غالب

هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع. ص60

5 - ياسين النصير. الرواية والمكان. الموسوعة الصغيرة.

دار الحرية للطباعة. ع57/ ص125

1 - مداخلة قدمت خلال الدورة الثانية للمهرجان

الوطني للقصة القصيرة، دورة الأديب مبارك ربيع بمدينة بني ملال. وهي جزء من دراسة تحليلية مفصلة.

2- نجيب العوي. مقاربة الواقع في القصة القصيرة

المغربية. المركز الثقافي العربي. 1987. ص149-150،

## شعرية المكان وإنتاج الدلالة: «هدنة غير معلنة» لمحمد غرناط، نموذجاً

لحسن أحمامة

بأن ما يعرضه في نصه الحكائي من عوالم تخيلية هي حقائق. وعلاوة على وظيفة المكان الهندسية، بوصفها وظيفة تحدد إطار وملاحم المشهد القصصي وأبعاده، ووظيفته الإيديولوجية، يمتلك المكان وظائف أخرى مثل تمسك الشخصية بهويتها الذاتية أو الوطنية، وإبراز طباعها وأبعاد لاوعيتها، بالإضافة إلى علاقة المكان برؤيا القاص، أي بوجهة نظره من خلال شخصيات مروييه وكذا من خلال علاقة المكان السردية باللفة سواء في السرد أو في الحوار، أو في الوصف. من هنا تشكل شعرية المكان واحدة من هذه الأطر المنهجية التي ستقود إلى التعامل مع مقاربة الفضاء القصصي، علماً بأن العناصر المكونة لهذا الأخير هي الأماكن المتفرقة والمتردة خلال مسار الحكائي. إن الفضاء، بمعنى آخر، هو كل هذه الأشياء، يشمل مجموع الأحداث المروية، كما أنه يتعلق بالإدراك النفسي للشخصيات إزاء الأمكنة، أو ما تخلفه هذه الأمكنة من أحاسيس مختلفة وتصورات تجعل الشخصيات تنجذب إليها أو تنفر منها.

من هنا بات للمكان دور فاعل في النص المحكي، بحيث لم يعد الأرضية الذي تجري فيه المغامرة المحكية، وإنما يمثل أيضاً أحد العناصر الفاعلة في المغامرة نفسها.

إلا أن النظر إليه في القصة القصيرة مختلف عنه في الرواية، باعتبار أن القصة تتميز بالاختزال والتلميح. يقول صبري حافظ : «إن الاختزال

يتفق أغلب النقاد والمنظرين بكون الشعرية أو النظرية الأدبية هي دراسة البنيات المتحركة في الخطاب الأدبي، أو توصيف اشتغاله. أي النظر إلى الآليات التي تجعل من النص نصاً أدبياً، بمعنى تحدد أدبيته بحسب رومان ياكبسون.

غير أن الدراسات الشعرية أو السيميائية في النقد الحديث لم تكن بدراسة المكان، باعتباره ملفوظاً حكاياً وأحد العناصر الهامة في تكوين النص. ذلك أن الفضاء بحسب جيرار جنييت عنصر المحتوى، أي أحد عناصر القصة، وبالتالي ليس له مكان في دراسة الشكل. من ثمة، فالتوصيف يهتم على الأقل كلا من الدال والمدلول. ومع رفع اللبس عن العلاقة بين الفضاء النصي والفضاء الحكائي، والفضاء الواقعي، برزت شعرية المكان، وكانت أولى المهام المطروحة أمام الشعرية هي تحديد هذا العنصر الحكائي، ثم تحديد الدلالات الواقعية والرمزية والإيديولوجية التي ينهض بها داخل السرد. فالمكان يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها. وتشخيصه يوهم باحتمال وقوع الحدث، إذ لا حدث يمكن تصويره دون إطار مكاني معين. في هذا الصدد، يعتبر هنري ميتران في خطاب الرواية أن «المكان هو الذي يؤسس الحكائي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة» (ص. 194).

هذه الأهمية متمثلة أيضاً في إيهام القاص لنا



العناصر المنتجة للدلالة. فعلى الرغم من أن بعض النصوص القصصية قد أهملت دور المكان في اللعبة القصصية، أو لم تربطه بالسياق العام للرواية، شأنها في ذلك شأن التجارب الروائية الأولى، إلا أن ثمة نصوصا قد وظفته بشكل يعمق الدلالة ويضاعف من أبعادها.

يتأكد ذلك إذا ما نظرنا إلى بعض المجاميع القصصية المنشورة منذ نهاية القرن الماضي وإلى الآن، يؤول ذلك إلى التفات القاص المغربي إلى قضية المكان ودوره الفاعل في اللعبة القصصية وذلك من خلال اطلاعه على تجارب كونية أسهمت في امتلاكه لوعي نظري بمكونات هذا الفن اللغوي.

في هذا الإطار، يتخذ المكان في مجموعة هدنة غير معلن (2007) للقاص والروائي المغربي محمد غرناط دورا هاما ليس في ارتباطه بالأحداث وحسب، وإنما كذلك من حيث كونه يسهم في ترشيح الدلالة. إن المكان عند هذا القاص ذو تنويعات مختلفة باختلاف موضوعات النصوص وطبيعتها، يتعين بحسبها على المتلقي الإلمام بجميع أجزاء النص والدلالات المرتبطة بها.

في نص لحظة وصول القطار، ينهض المعنى مما تؤول إليه علاقة سارة بخولة. تختار سارة الهجرة إلى فرنسا، فيما تفضل خولة البقاء في مدينتها بعدما وجدت الرجل الذي اطمأنت إليه دونما تفكير عميق في الأمر: «افترقتا منذ عامين. اختارت سارة أن تهاجر. هيأت أوراقها واستقلت الطائرة. بعد أيام كتبت رسالتها الأولى وقالت إنها تسكن شقة في الطابق الثالث من عمارة تطل على نهر السين. وبقيت خولة في بيتها بالمدينة القديمة» (ص. 8). هذا التضاد بين الخارج المتمثل في فرنسا، والداخل المتمثل في الوطن مرتبط أساسا بتقابل آخر يتمثل في ذاتين مختلفتين من حيث اتخاذ القرارات: «نصحتها أن تكون حكيمة وهي تتخذ قرارا» (ص. 10)، ومن حيث الطموح أيضا. فالإقامة خارج الوطن تدر الأموال الطائلة: «إن الحلاقة في باريس تدر أموالا

والإخبار عن طريق الإيحاء والتخمين هو التقليد الأول في العمل الأقصوصي، لأن هذه الطريقة المختزلة الموحية في القص هي التي تشحن الجملة الواحدة بالعديد من المعاني والإحالات». كما أنها تعتمد على عنصرَي الصورة والخبر، بوصفهما وضعيتين سرديتين يندرج في الأولى المكان، وفي الثانية الزمان، وتمتزجان فيما بينهما، وهو ما يعمل على اختصار الموضوع وتحديد الرؤية.

إن الاختزال والتلميح والاستقلال والتحديد سمات القصة القصيرة، وهذا ما يجعلها ذات بنية سردية مختلفة عن الرواية وبعض الأجناس الأدبية الأخرى. ولذلك لا يتم التعامل مع المكونات السردية للقصة القصيرة كملحقات، وإنما كوحدات أو جزئيات. في هذا السياق، إذن، يتعين النظر إلى المكان كجزئية سردية داخل البنية السردية، والنظر إلى تأثيره وتأثيره بمكونات الصورة الأخرى: الشخصيات والزمان، ومكونات الخبر: الراوي والأحداث، مع العلم بأن اللغة مكون يتقاسمه كل من الخبر والصورة، لكونها أداة التعبير التي عن طريقها يشخص المؤلف المكان، ويجعل منه كيانا ماديا ملموسا نابضا بالحياة، ثم أن القصة قبل هذا وذاك فن لغوي.

لا يعود المكان، وفق هذا المنظور، ذا طبيعة زخرفية، أو مجرد أداة لوظيفة إشارية لمعنى من المعاني الثابتة، وإنما يمتلك دلالاته وأبعاده داخل هذا النسق المختزل، وعنصرا حكايا هاما قائما بذاته، وأحد المكونات الهامة في العمل القصصي، محققا بذلك أدبيته، أي شعريته. فكما أن للشخصيات تأثيرا على صياغة المبنى الحكائي، فإن للمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص وحك الأحداث. وإذن فالتفاعل بين الأمكنة والشخصيات مسألة دائمة ومتواصلة تلعب دورا حيويا في الفهم والقراءة النقدية.

ولقد استطاعت القصة القصيرة المغربية في العقود الأخيرة أن توظف المكان ليس لغايات جمالية وحسب، وإنما كمكون هام في البنية السردية، وأحد

كأحد أغراض المكان وذي قيمة رمزية هامة في نفس الحداوي، يتحول كشيء مادي، أي كمفتاح لفتح باب الخارج أمام الابن العاقل. من هنا نجدنا في فضاء تتعطل فيه مكونات الهوية وخصوصياتها الثقافية وقيمها الرمزية أمام اللهاث خلف المال.

هكذا، تشكل الأشياء والأغراض عنصرا هاما من عناصر المكان، ذلك أن مكونات هذا الأخير ذات دلالة لافتة للنظر في حياة الشخصية، كما أنها تعطينا فكرة عن وضع الشخصية الاجتماعي والنفسي، باعتبار أن هناك تأثيرا متبادلا بينهما. فحسب ميشال بيتور، إن وصف الأثاث هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه، فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها إلا إذا وضعنا أمام ناظره الديكور وتوابع العمل ولواحقه. يبدو ذلك جليا في قصة الإبريق التركي، بما هو غرض يتجاوز الاستعمال المنزلي إلى خزان لأسرار تمثل جزء من حياة أب أشرف. تقول الأم لابنها: «إن للإبريق شأنا في حياته، إذ الأشياء في بعض الأحيان لطول معاشرتنا لها تصبح لها قيمة لا تختلف عن قيمة الناس الذين نحبه» (ص. 115). بل إننا حين نمتلك الشيء إلى حد التوله، فإنه ينقلب علينا ويمتلكنا. يصير الإبريق التجسيد الحقيقي لذاكرة الأب، وبإتلافه، تتحول حياة الأب إلى كدر: «وستعرف أيضا أسرار علاقته بهذا الإبريق وقد دامت أزيد من عشرين سنة» (ص. 117)، ثم ثم حول عينيه نحو أمه وأبدى استغرابه من كون أبيه استسلم للحزن والصمت وحبس نفسه في زاوية باردة لا يبرحها إلا في أوقات نادرة» (ص. 117). وإذا يعادل الإبريق ذكرى الصديق الغائب، متخذة مكانها في ذهن الأب كمكان سيكولوجي، فإنها- هذه الذكرى- تتحول أيضا إلى فضاء آخر حين يقرر الابن، أشرف، كتابة الأشياء، أي تدوين الذاكرة، «وكان الصبي قد قرر أب يبعث الأشياء حية أمام عينيه في صورة قصة يسميها «الإبريق التركي» أو ذاكرة الأيام»، أخبره أباه الذي ظل واجما وحمل قلما وانحنى على ورقة بيضاء وراح يكتب» (ص. 121). من هنا يضطلع

طائلة على أصحابها. لو لم أكن متأكدة لما أصررت عليك. وقت قصير تصبحين غنية. ثم تفعلين ما شئت» (ص. 10).

هكذا، يرتبط المكان بسيرورة الشخصية. وإذا تتحسن وضعية سارة، تلقى خولة خاتمة لا تحسد عليها بسبب ثقة عمياء: «أنا لا أصدق ما حدث يا سارة. أحس دائما أنني كنت في حلم. ألا ترين كيف يبدو؟»، ثم تضيف: «تماما.. ولكنه يخفي وراء هذا الوجه قسوة لا مثيل لها. إنه أهبل وطائش» (ص. 7) من هنا تأتي بقية الحكاية لتجيب عن الاستفهام المضمحل المستهل به القصة: رفعت عينها إلى الحائط فرأت صورة سفيان. وجه مستدير أبيض. فم صغير دقيق الشفتين. عيان دافئتان شعر فاحم قصير.. هكذا، تلعب الصورة، كأحد مكونات المكان دورا هاما في الكشف عن الدلالة الثاوية خلف الوجه البريء. ولئن كانت الهجرة تأتي كتغلة في النص

السابق، فإنها تميل لأن تكون الموضوعية الأساس في نص الفرس الذهبي، من حيث إن الخيل رمز البطولة العربية والشهامة والخير والبركة. غير أنه في ظل انسداد الآفاق، يجبر الحداوي على التخلي عنه من أجل جواز سفر ابنه، أنيس، والأوراق الضرورية للهجرة، بعد أن هاجر الكل. تقول الأم: «لا تتردد.. القرية صارت مهجورة وما عاد لابنك عمل يقوم به هنا. توكل على الله ودعه يلتحق بأقرانه. ألا ترى أنهم يحملون من تلك البلاد أموالا طائلة؟ افعل وسترى إن شاء الله..» (ص. 74). يتقابل هنا كذلك الخارج والداخل: الاغتناء مقابل الفقر، والتعمير مقابل الفراغ. وإذا يتخلى الحداوي عن فرسه، إنما يتخلى عن تركة رمزية وعن جزء من هويته: «هذا الفرس له مكانة عظيمة بنفسه، ولكن لا بأس، خذه، إنه لك منذ اليوم» (ص. 76). يتخلى إذن عن فرسه للسلطة المتمثلة في شيخ القبيلة الأعور، الذي بدل أن يضمن للناس حقوقهم ويحميها، يقوم بابتزازهم: «نسيت أن أقول لك إن أربعة من وجوه الخيرسياتون معي غدا، فلا تقصر في حقهم» (ص. 76). إن الفرس



بحيث ينقلب فضاء النادي كمكان مخصص للترفيه والتسلية إلى فضاء الإهانة والتسلط والاستغلال. فمثل أنيس الذي، في قصة الفرس الذهبي، يحلم بالهجرة مثل باقي أبناء القرية، يذهب المغني، في قصة اللعنة، رفقة الحلاق إلى نادي تملكه امرأة، أملا في الحصول على عمل لامتاع الزيناء من جهة، ولتحقيق الشهرة. يقول له الحلاق: «وبدل أن تغني في الأسواق والدروب ستغني في القاعات الكبرى ويراك الناس في التلفزيون، وتصبح يا ابن عمي ذا شأن» (ص. 22). غير أن فضاء النادي، من حيث هو فضاء اجتماعي، لا يعكس وظيفته الحقيقية، ذلك أن مالكته تفرض سلطتها على الآخرين، العمال والزبناء على السواء، جالت بعينها في أركان النادي. كل شيء في مكانه المعتاد. الكراسي. الطاولات ذات السطوح المضيئة. اللوحات الزيتية المصقولة. الزبناء الراضون في أماكنهم مثل تماثيل باردة» (ص. 23). ثم «كانت العيون ترقبها واجفة» (ص. 25). هكذا، يكشف المكان عن نفسه كنقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، وكأحدى الآليات التي من خلالها تمارس صاحبه حريتها المطلقة، ناسفة بذلك حريات الآخرين في الاستمتاع. تقول إحدى الشخصيات: «لا هذا وذاك، إنها صاحبة النادي وتحب أن تمرح فيه في مثل هذا الوقت» (ص. 24). المرح هنا مرتين بطبيعة نفسية صاحبة المكان ولا يشكل الآخرون سوى أحد مكوناته. يبدو المكان في هذا النص، إذن، كتجسيد لأهواء تفرض نفسها على رواده في شكل يشبه فضاء السجن ونزلائه، ولذلك لا يأخذ النادي أهميته ومعناه إلا بإدراج صورة صاحبه.

لا تتوقف هذه المجموعة القصصية على رصد الأمكنة الهندسية وربطها بالمكونات الأخرى بهدف تعميق الدلالة كما أشرنا إلى ذلك، وإنما تسعى بعض النصوص إلى الاتكاء في نسج حكايتها على أمكنة مجازية أو غرائبية يتعين لتأويلها النظر إلى كل عناصر النص. في قصة الجارية عادت إلى البحر، ينفتح النص على حجرة الدرس من حيث هي مكان

الراوي بسرد قصة النص المفترض الذي سيكتبه الابن عن أهمية الأشياء في حياتنا.

وقد تعكس الأشياء والموجودات أحد المظاهر التي تتهدد حياة الناس أو تعصف بها بالكل. بحيث تتحول رمزية البيت من الحميمية إلى اللا أمن. في قصة السم يجلو فضاء البيت نفسه كمصدر للموت بعد أن تقضي أخت الراوي، نعمان، بسبب لدغة العقرب، نشرت أطرافها على الأرض وأنا أنظر إليها في هلع. مراح الدار واسع عار. بإمكانني أن أفر، لكنني لم أفعل. أمي في المطبخ» (ص. 95). من هنا لا يختلف الداخل عن الخارج في رهبته، خصوصا بفعل الثقوب التي تملأ جدران البيت، انتظرت مليا ودخلت. نظرت إلى الغار فرأيتة مبلطا بالطين والحجر. حولت بصري إلى جدران البيت. رأيت ثقوبا أخرى غير مبلطة... تساءلت مع نفسي إن كنت أنا أيضا أستطيع أن أغادر هذه الأرض، وحين أستقر أكتب رسالة لأبي...» (ص. 100). يتأكد هنا أيضا التقاطب: الخارج هو الأمان والضامن لمستقبل أفضل، كما تمت الإشارة إلى ذلك في قصتي لحظة وصول القطار، والفرس الذهبي، في حين أن البيت أو القرية أو كل ما يحوط بهما مبعث الشر والألم: «دفعت الباب وخرجت. الأرض خالية حالكة. السواد والسم. أخذت طريقي مرتبكا. كنت أمشي كما لو أنني في غابة نائية. هدني الخوف ولم أتوقف» (ص. 98). هكذا، يفصح المكان عن خطورته وعدم استقراره: تابعت سيرتي في حذر. الأرض سوداء ومكسوة بالسم. كثيرون هربوا منها ولم يعودوا. سمعتهم يقولون إنهم غادروا من أجل المال. وأنا أقول إنهم غادروا خوفا من السم» (ص. 99). على مستوى آخر، تعادل العقرب الزوجة الثانية للأب كعنصر دخيل على الأسرة: «أمي تقول دائما إنها هي أيضا عقرب، السم يجري في دمها» (100). من ثمة لا يتوقف اللا أمن على المستوى المادي، وإنما أيضا على المستوى المعنوي.

هذه المفارقة في دلالة الداخل تتمظهر في نص آخر. تتحول وظيفة المكان إلى وظيفة مخالفة،



دعنا به، وترغب في تغييره بحثاً عن فضاء يحقق لها النعيم.

لئن استكننا المكان في هذه المجموعة القصصية للكتاب محمد غرناط من خلال بعض النصوص وليس كلها، فلأننا نرمي إلى الكشف عن الدور الجدلي بين هذا المكون والعناصر القصصية الأخرى. ذلك أن القصة المغربية القصيرة قد أدركت منذ العقود الأخيرة الدور الفعال للمكان في إنتاج الدلالة وفي تحقيق شعرية العمل القصصي. ومنذ ذلك الإبان، لم يعد المكان مسرحاً للأحداث ليس للتأويل شأن به، وإنما صارت علاقته بمجمل العمل لا محيد عنها، باعتباره يضيء ظلالاً ودلالات على مسار القص. ولعل هذا الإدراك لأهمية المكان في القصة القصيرة قد أسهم في صياغة نصوص باتت لها مكانة هامة في المشهد القصصي في المغرب.

للتعلم والمعرفة، ويطلب المعلم من التلاميذ أن يفكروا في كيفية مواجهة الواقع: «لا جدوى في ذلك. أنت طلبت منا أن نفكر في كيف نواجه الواقع كي نتغلب عليه، وصاحبنا جنح عن ذلك وغرق في الأوهام» (ص. 54). هكذا لا تفضي المعرفة إلا إلى نظرة سوداوية لواقع مريع، وتصبح رغبة الطفل هي العودة إلى بطن أمه من حيث هو فضاء الأمان والحميمية، والفرديوس الذي نضيعه حالة الانفصال عن ذات الأم. إن عودة الحورية إلى البحر من حيث رمزياتها هي عودة إلى زمن الطفولة كزمن لسعادة مطلقة: «الحياة مقيتة ولهذا أنا أريد أن أعود إلى بطن أمي وأمكث هناك عارياً دافئاً في النعيم. أليس هذا نعيماً يا دكتور؟ هناك لا يوجد قهر ولا إذلال. ولا أريد أن يرغمني أحد على الخروج بما في ذلك أمي» (ص. 59). يتحدد إذن الواقع كمكان نفسي تضيق الشخصية المركزية

#### المراجع:

1. غرناط، محمد، هدنة غير معلنة، جذور للنشر، الرباط، 2007.
2. بحراري، حسن، بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.
3. الكردي، عبد الرحيم، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط 3، القاهرة، 2005.
4. خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت/الجزائر، 2010.
5. كيسنر، جوزيف، شعرية الفضاء الروائي، ترجمة لحسن أحمامة، أفريقيا الشرق، البيضاء، 2003.
6. الخطيب، إبراهيم، نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، الشركة المغربية للناسرين المتحدين/ مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

## مفهوم المكان في القصة القصيرة المغربية من خلال بعض النماذج

عبد العزيز ضويو

هذا الاثر الذي استعصى وضاع عند انطلاق سرد القصة ، دليلا ذاب في الهواء، وتحول رائحة لذات غائبة، لم يفصح انها للشاعر غارسيا لوركا الا عبر سلسلة من ضمائر الغياب . لينبري السارد في الحضر في ذاكرة المكان عبر سلوك الشاعر، هواجسه، رؤاه واحلامه، مع انتيالات سردية الى توصيف حركة الذات الجماعية التي تخلق الحدث، وهي تتشمل هذه التجربة المكانية وتتمسح بها، وتنصت للشاعر غريميمو ، صديق غارسيا في سياق التذكر المفع لمقتل غارسا الذي غذا اعلان ذلك لازمة في النص السردى:

«الشاعر مات ينطقونها وهم لا يصدقون انها قد خرجت واحرقت اللسان والشقاء كما اوجعت القلوب وهددت العالم بالزوال، يحيون لحظة اكتشاف النطق الاول باول حرف واول كلمة ، كما قد علمهم الشاعر».ص.11

وبذلك يحدث الالتذاذ بالمكان من خلال اطلاق العنان لجميع الحواس، بما فيها الاحساس بضجيعة فقدان، لتستحيل الامكنة دلائل مادية ورمزية يمكن التقاط صيرورتها السردية وتحولاتها في تلاحم مع ذات الشخصية الجماعية، سعي الى تشكيل دلالة النص، فالشارع والخمارة هنا ليس

من النافل القول ان الارغام الاجناسي لكتابة القصة القصيرة ، بصفتها جنسا ادبيا نثريا ، يحكمه مقياس الحجم، وما يرتبط به من تكثيف الاحداث والشخوص واللغة، لا يتيح لها من الامتدادات الفضائية الا بقدرما هي في حاجة اليه لتجذير الحدث والمشهد المقتضب في المكان توازيا مع انطلاقته الزمنية نحو التحقق السردى . غير أن الورقة الحالية لا تحدوها فقط رغبة تحليل حضور المكان، وظيفته، طبيعته، وجماليته في علاقته حركة الشخصية، وأهميته في بلورة الحدث، فقط، بل تتطلع إلى إبراز جهد الكتابة القصصية في التفكير في المكان، بصفته بؤرة سردية تحمل إلى مسار تشكل الرؤية العامة روافد دلالية ديدنها توسيع مفهوم المكان، داخل النص السردى .

ومن النماذج القصصية المغربية التي رنت الى هذا الافق الابداعي، نذكر قصة «شئ من رائحته» لمحمد عز الدين التازي الواردة في المجموعة القصصية التي تحمل العنوان ذاته، قصة تستعيد لقاء لمة ذات تشكيلة نوعية «شابات صبوحات، موظفات في البنوك والادارات. اساتذة شعراء وتائهون وقارئو نجوم . سهارى ومتفرقون في دروب الحياة » بمكان خاص: «كلهم اقتفوا اثره في الطريق قرب مقهى «خيخون»، بعدما شعث ليل مدريد وتنور». ص.9. ويقدم النص

المصاحبة لتأمل اللوحة التشكيلية، حيث يغدو أثرا سيميائيا يضمن تلك علاقة الجزء بالكل. غير أن هذا الفضاء وهو يحيل على ذاتين تكون الحاضرة ظلا وطيفا للغائب، تؤسس لعلاقة مركبة يربعاها السارد الى حدود التباس الذاتين، وهي تقنية سردية ايهامية تستثمر تقنيّة الرسم التي تبقي رسم الملامح ملتبسة حتى تضمن تلك الاحالة المزوجة إلى مرجعين تريدهما ان يتحدّا في ذهن المشاهد- القارئ ويحل الواحد في الآخر .

على أن السارد وهو يثري مفهوم المكان، يستثمر الإمكانات التي تتيحها اليات تفضية الأشياء المحيطة بالشخصية، ويحيلها احيازا ومساحات لقراءة سلوك الشخصية، لكن ذلك لا يحدث ضمن استراتيجية الحضور الوظيفي لمكون المكان، بل تغدو التفضية الموسعة مفهوما تمثلا لرؤية داخلية إلى الذات والكون، فالرآة التي يحطمها الشاعر كلما رأى وجهه فيها، ليست لها وظيفة انعكاسية خارجية، بل في تحطيم هذا الحيز تحطيم لاحساسات داخلية قاهرة، الامر اشبه بطرد هاجس مستحوذ عبر محاولة الذهاب بالتفكير بعيدا. غير أن هذا المسلك لا يأخذ بعده الدلالي إلا حين نقرا هذا المقطع :

«يأتي في احدى الليالي بصفحة عليها نصف وجه «فرانكو» والنصف الاخر يقول تركه للتعليقات التي على احباب الله ان يكتبوها بعضها فوق بعض. اكتبوا ما شئتم بجوار نصف الوجه، نريد صورة تكتمل بخربشاتكم وكتاباتكم ورسومكم...» ص.10. تتكفل اللغة والمتخيل بنسج ملامح هذا الفضاء التشكيلي، مرة عبر سرد هذا المشهد، ومرة عبر لعبة تخيلية تتوسل الانفلاتات السريالية لاستكمال ملامح النصف الآخر للوجه الناقص والمبتور . فعلمية التتميم المنفلت والفوضوي للحيز الفارغ يخلق للكتابة السردية بديلا فنيا يمارس ما سميّه بورنوف التفضية الحويية (Études littéraires. 78 فقط تفضية ممثلة représentée) (لتتحول تفضية

فضاء للعبور فقط، بل علامة مكانية دالة تحتضن جزءا من اثر الذات الفقودة، «اقتفوا اثره من شارع لشارع ومن خمارة لخمارة ولم يجدوه» ص.9 ومقهى «خيخون» حامل للذكرى الباعثة للتجمع والمثيرة للمشاعر، والتي تقدح نصيا زناد السرد الى الامام، تحتضن ادلة مكانية، تحملت برمزية، واكتسبت ابعا استعارية اتاحت ما تنعته كريستفا بالتناس المكاني، ذلك ان بقاء «كرسي الشاعر فارغا، محاطا بالعتمة الهادئة»، ويجواره كرسي «سالفادور دالي»، اوحى بمثل هذا التناس المركب والكثيف، انهما دليان لذاتين غائبتين، لنشاطين ابداعيين ثريين، مما يتيح للسرد ان يحاور فنا يعتبر التفضية من ركائزه الجمالية الاساسية، ليغدو هذا التجاور ملتبسا . فهل هو تجاور واقعي يحيل على لمسة واقعية لتخليد الغياب عبر الاحتفاظ بسمات الفضاء؟ ام هو تمثل السارد لهذه العلاقة المفترضة حتى يقرب شكل كتابته القصصية من عالم الرسم؟ . قد يتعلق امر ترجيح احد الاحتمالين بدرجة اهتمام السارد بواقعية قصته. لكن التحليل لا يعير كثير اهتمام لترجيح هذا الاحتمال او ذاك، على اعتبار كونه ينظر إلى النص بنية مفتوحة ترفض الانحسار داخل سياق قراءة واحدة ووحيده . خاصة وان النص الحالي يتيح امكانية هذا الاعتقاد، وهو يقدم دليلا مكانيا تشكيليا في سياق التحرك الاركيولوجي في المكان، حيث ان استثمار تقاطب الغياب والحضور الفراغ الامتلاء عبر الاحالة على الكرسي الفارغ الذي كان يشغله لوركا قبل موته، والان عبر طيفه (الشاعر غريميميو)، يوصلها بتقنيات التعقيم والاضاءة وتموجات اللون التي تثبت حضورا انشائيا لمرجع غائب . ولنا ان نستشف ذلك نصيا : « وهو الكرسي يظهر فارغا مرة اخرى، وكان جسم الشاعر قد خف حتى تلاشى ولم يعد يظهر وهو يملأ ذلك الكرسي، أو كأنه قد اخلاه عمدا، لكي يعيده إلى صاحبه الاول السينيور غارسيا » ص.10 هنا يبدو الكرسي بؤرة تستلزم وإليات قرائية مشابهة لتلك



التواصل بين افراد الجماعة، جعله مغامرة وجدانية تتخلق في الصور التي يفرزها السرد بنفحات اتية من الشعر، حتى انها اكتسب معالم جديدة تشي بقوة ايحاته وابعاده الدلالية: «الغيمات تأخذ الجميع إلى سرة العالم. القيامة» ص. 11.

وبذلك، اتاح للشخصية التعامل مع المكان ضمن مناطق التماس بين المادي والرمزي والاستعاري، تخصيب تجربتها ضمن مسار تكون القصة، وللحدث التخلق كخط ولون في لوحة تشكيلية، وللسرد ان يتبلور خارج الخطية، وللكتابة ان توسع اوعية التخيل ليشمل الواقعي والسوريالي، وللقراءة ان تتلقى النص بصفته مساحة، وليس تتابعا للرموز اللسانية.

على ان القصة المغربية، وهي تستثمر هذا الفهم المتجدد للتفضية المكانية ارتادت افاقا اخرى، واستلهمت امكانات تتيحها فنون بصرية اخرى كالسرح والسينما، ومن النماذج التي جربت طرق جديدة لتوظيف المكان تتوقف عند قصة المصعد لمحمد شويكة، (انطولوجيا القصة القصيرة) وهي قصة تتخطى مجزأة الى تسعة مقاطع، منها ثمانية مقاطع تحمل عناوين فرعية باللغة الفرنسية والانجليزية، وهي في الاصل تسميات لتقنيات معهودة في كتابة السيناريو، plan large-plan moyen-gros plan-très gros plan-travelling en avant-plan américain-travelling en arriere-plan plongé ونكاد نقول لولا التوسيم الاجناسي لهذا النص لاعتبر سيناريو لفيلم قصير. يتعضد ذلك بوجود سارد يرقب الحركات والمشاهد من موقع خارجي، فيقدم مسرح الاحداث، فيما يمكن اعتباره توصيفا عاما لسياق جريانه:

«في إحدى العمارات العصرية المتواجدة بإحدى المدن المغربية الداخلية الكبرى يسكن عدة افراد بطريقة جماعية او فردية... عندما يسدل الليل ظلامه تبدأ حركة من نوع خاص داخل مصعد العمارة وحول محيطه سواء عبر الصعود ام النزول...

تمثيلية (representative) أي تستثمر بياض الصورة لتتيح للمكان ان يتخلق من جديد وفق رؤية الرسامين الداخليين المفترضين داخل مكان مقهى «خيخون» بصفته الفضاء الحاضن، وبذلك يحدث خلق انعكاسات مكانية داخلية، تغدو هذه الصور إعادة إنتاج ردود فعل الشخصيات تجاه السلط القاهرة، وفضاء للتعبير عن مشاعر الرفض المطلق. ولعل ذلك ما تقوم به التفضية بشكل عام، حيث تمسرح صيرورة الأدلة المكانية في تشكيل عوالم التخيل ومعاله ضمن سياق التمسح بعالم التشكيل:

«هبطوا بهدوء (الى الكهف)

هنا حطت قدمه على الدرج.

هنا لمست انامله الجدار

هنا كتبت قصيدة

هنا شافه امرأة بالحب الذي لا يوصف

هنا جلس وانحنى وذبل كفصن نعناع

هنا...

(....)

قطعوا شريط افتتاح المعرض، ولم يصفق أحد

فقد فجعهم أحدهم حين قال:

\_\_ مات الشاعر، ص. 12

يتعارض الهبوط الى الكهف مع حركة النزول البشلاقية التي تهصر الحواس، هو اقتحام تتلمس فيه الجماعة عناصر الحياة ماثونة كآثار لحركة الغائب. فالإيقاعية الشذرية «لها» اضافة إلى تفتيتها للبنية السردية، وذو عناصر الشعر فيها، تجعل من التوغل في المكان تحويلا للعلاقات، فلم تعد الشخصية هي التي تحمل تجربتها الى المكان، بل تحول ذاته على حد تعبير ايفس طاديي الى مغامرة تلتقي بها الشخصية، (54, p. 1978, Puf; poétique; le récit)

ليغدو اقتضاء الاثار داخل المكان فعلا موازيا

لتعلي الرسوم المعلقة بصفقتها تعبيرات على فضاءات تشكيلية. بيد أن الالتحام بعناصر المكان مشوب بعنف ذكرى موت ثوركا، وبانتشاءات تلقي الشعر، وبطبيعة

تتكون العمارة من ثمانية طوابق...»

التفضية بشكل عام : تخرج - يدخل-ينفتح - يقف الخ...، وتوهم بطزاجة الحدث وتفاجئ المكان به ، حتى ان السارد اعتمد ما نعته باللقطة الغاطسة plan plongé التي تحدد في موضوعها بطريقة عمودية من اجل الدنو من المكان وما يحدث فيه، مكان المصعد مولد لعنصر المباغثة، فلا يمكن التنبؤ بما سيفرضه « يدخل الى العمارة رجل وامراته (بنت وولد)... يقف الجميع بانتظار عودة المصعد من الاعلى... يصل المصعد... يفتح فتسقط جثة امام ارجلهم...» .

على ان مفهوم التفضية هنا يمتد الى توظيفات اخرى للمكان في ارتباط مع اللقطة المباشرة للشخصية، وهي تسارع الى انجاز فعلها في غفلة عن العيون المربصة بها. فكل الشخصيات قبل ان تقترب خطواتها، هي تدخل الى المصعد او تخرج منه، تنظر الى الشمال ثم الى اليمين، والشمال واليمين عند يوري لوطمان مقولتين مجردتين تحيلان الى ابعاد مكانية ، انهما اتجاها رؤية الشخصيات الى المحيط بصفته فضاء واسعا قد يفرز عوامل تعارض افعالها ونواياها، مما يعمق حيرتها وقلقها واحساسها العميق بالخروج عن المألوف والاعراف الاخلاقية .

وعموما فالمكان ليس حيزا للحدث او المشهد فقط، بل عنصر تنشيط المتخيل واواليات الافتراض لدى القارئ على اعتبار المقاطع السردية المبترة لحيز المصعد، تنتشع بتلميحات لما يحدث في الاماكن العليا، وكان المصعد مكان يطفح فيه غميس العمارة مكونا من مسلكيات منفصلة عن معايير لا تقوى على مجابعتها او التحرر منها ، ولا مسايرتها في آن واحد. على ان المكان بنيويا يظل المكون الاساسي الرابط بين اجزاء القصة، والضامن للعبور بينها ، مما يحيله لا حما جماليا للبنية المتشظية. اضافة الى دورها المحوي في الصوغ الدلالي العام .

ومن جهة اخرى، شهدت القصة القصيرة جدا تحولات عميقة في استثمار عنصر المكان وتجديد وظائفه ومفهومه، فلم يتج لها هاجس التكتيف والتجسيم والايجاز، سوى احياء مادية ضيقة

وسؤال المكان هنا يرتبط بشكل الحضور القصصي للأحياز المستعادة، بدء بما يسميه جونيت فضاء النص الذي خضع لتقطيع مشهدي، والتركيز على المصعد المتأرجح بين الحركة والسكون، وصولا الى طوابق العمارة كأماكن مغلقة على اسرارها، ثم المدينة التي جهل اسمها امعانا في اضاء طابع السرية على المكان بشكل عام . والحال ان سيروية التفضية هنا تخضع لتأثيرات رؤية السارد الذي انتحل منبرا خفيا بدوره، ويبلور القصة انطلاقا من ملاحظاته المباشرة لسلوك الشخصيات المستغلة للمصعد بصفته فضاء عموميا، فيتقدم بنص سردي أقرب الى عرض مشاهد متحركة منه إلى صياغة احداث تتبلور زمنيا . فإسنا ازاء مكان يفصح عن ذاته ووظيفته عبر الاحداث والمواقف التي تجري فيه، بل في قدرته على التحول الى حيز الجذب دون أن تفارقه عين السارد، كانه مكان مسرحي يختلف اليه ممثلون دون ان تربط بينهم علائق ظاهرة، غير علاقتهم بالرؤية السردية الرابطة بين حركاتهم داخل الفضاء البؤري امام المصعد. تلك الرؤية التي عمدت الى استثمار تقنيات التصوير السينمائي لتحديد اطار الاحياز الجزئية امام المصعد. وهكذا تتوالى اللقطات المبترة موجهة الاهتمام الى حيز عريض او ضيق حسب درجة التشويق والمفاجأة التي يتوخاها السارد من استراتيجيات التاثير بصفته خيارا فنيا . والملاحظ ان التدرج بين انواع اللقطات المختارة لا تفرز فقط المشاهد المتباينة، وما توحي اليه من قيم سوسيولوجية وثقافية، إنما تضمن لايقاعية حركة باب المصعد بين الانغلاق والانفتاح احالة المكان فضاء بؤريا ديناميا متجددا بمستويات التاثير الرؤيوي الذي يخضع لها : لقطة واسعة، لقطة متوسطة، لقطة صغيرة، لقطة امريكية الخ... ولعل توظيف الزمن الحاضر في صياغة الفعل، يعمق الشعور بحركية هذه الابدالات، حيث استهلت جل المقاطع بافعال الحركة، مما يزرع عنصر الزمن في

الذي ترهل في الزمن والمكان الواقعيين . ولعل قصة اليوم تنحو هذا المنحى في خلق التقابل القادر على تعويض الأدلة المكانية الضاغطة والمنغلقة بأخرى أكثر رحابة، خدمة للرؤية الدلالية المتوخاة، حيث يستحيل اليوم الصور فضاءات سيميائية تسافر بالشخصية خارج أسوار غرفتها وجسدها . لتبحث عن السعادة الهاربة، الذي توهم بها الأماكن واللحظات الماضية ، مما يجعل من هذه الاحياز التي تتخلق من هذه الوسائط الاستعارية امكنة بلورة المتخيل الذي لم يقدر له ان يتخطى، نظرا لان الامر يتعلق بجنس القصة القصيرة جدا، الذي يراهن على تحريك متخيل القارئ لاستعادة المتون المحوة بحثا عن اثر المعنى.

وفي الختام، يمكن مواصلة تحليل نماذج قصصية أخرى ان تفرز مستويات تخيلية أخرى في حضور المكان وبلورة توظيفاته. ولعل الخيارات الفنية الحاكمة لتوليد النص بين الوفاء للنول الواقعي والجنوح نحو التجريب، والاختيار الاجناسي في الصوغ القصصي، وكذا الرؤية الدلالية، كلها عناصر اساسية في بلورة فهم خاص بمكون المكان ، وتحديد افاق شعريته، ومستويات مركزيته النصية ما بين الحضور التاطيري للحدث والانخراط في النص مسارا سرديا ملتحما مع باقي المسارات الاخرى ، اذا لم يكتمل باعنا عن تشكّلها.

جدا، بدء بفضاء النص الذي نادرا ما يتجاوز نصف صفحة لكل قصة . غير ان الملاحظ، ونحن نقرأ نماذج قصصية من المجموعة القصصية عندما يومض البرق للزهرة رميج، وجود نزوع الى اخضاع المكان ايضا لمفهوم اللقطة التي تحكم توالد السرد الخاطف. مع خلق ايهاامات فضائية واسعة ذات وظائف رمزية واستعارية . ففي قصة أمنية يقدم الطابع السردى المومض للحدث المكان في حجم راحة اليد ، وياخذ من الارض بما رحبت ما يكفي فقط لجلوس الشخصية ، ونقطة لارتطام الحجر . بيد ان القصة في مقابل ذلك قد انفتحت على فضاء الحلم بديلا لامتناهيا لهذا التقزيم المكاني الذي يشل المشاعر، ويضعفها حتى صارت الدواخل بهشاشة الفراشات. انما هذا الانفتاح خادع ولا يمكن للفضاءات التي يولج الشخصية فيها ان تفك الضيق الداخلي المستحكم : دارادت ان تعانق نفسها . بحثت عنها في كل مكان، فلم تجدها.. ص.7

وضمن اشراء مفهوم المكان تبلور قصة عنوت بالمرأة فضاء استعاريا يرفع حوارا داخليا بين الذات ونفسها . ولا يتعلق الامر طبعا بالمونولوج ، انما بحضور المرأة حيزا صقيلا يمشط للذات ذاتها الماضية في زمن الطفولة والشباب اليافع المنطلق في «الغابة الخضراء الشاسعة» كما جاء في النص، ليضعف المتخيل السردى عبر هذا الفضاء البديل الامكنة والافاق ، افاق الحياة المهدورة في الجسد



# تحية لذكراه الشخصية الهامشية، وفضاء الهامش، في قصص محمد بيدي

## نجيب العوفي

وصامته ضمن مسار القصة المغربية وبقعة ضوء جميلة في طريقها. كان عزفا ابداعيا شجيا ومتميزا على وترها.

فلنقترب قليلا من عالم بيدي القصصي. لنقترب من بعض شخوصه وفضاءاته الهامشية الكادحة، في مغرب الستينيات من القرن الماضي، ولكن عتبتنا الى عالمه ثلاثة من قصصه المبكرة، وهي (عاطل) و(الجانح) و (النمل وظل المجهول).

والعناوين نوافذ أو كوى أولى على هذا العالم. 1/. (عاطل) هو عنوان إحدى قصص بيدي الباكورة التي حققت القصة القصيرة المغربية منذئذ وبشفافية، بمصل الواقعية الملزمة. والعنوان في حد ذاته يشف عما بعده. وما أشبه الليلة بالبارحة. فالعاطلون في هذا البلد، في نمو مطرد، جيلا بعد جيل، وخلفا عن سلف.

ورغم أن العنوان نكرة، إلا أن الشخصية القصصية ليست نكرة، أو على الأقل ليست نكرة تامة. هناك علامات وصفات مميزة للشخصية. فللعاطل اسم علم هو إبراهيم، وهو حامل للشهادة الابتدائية ويمتلك قاموس (لاروس). عاطل ومفصول عن عمله كسائق للشاحنات. وحتى بعض الشخصيات الثانوية في القصة تحمل اسما وصفه فهذا (حماد صاحب الدكان الذي يبيع له مواد غذائية بأثمان

محمد بيدي، كاتب فنان وشاعر قاص، يجمع في توليفة إبداعية رائعة بين كتابة الشعر وكتابة القصة القصيرة، كما يجمع أيضا وفي توليفة لغوية رائعة قد تعزب عن ذهن الكثيرين، بين الكتابة بالعربية وهي عشقه اللساني الأول، والكتابة بالفرنسية، وهي عشقه اللساني الثاني. لكن محمد بيدي، يبقى في ذاكرة الأدب

المغربي المعاصر، كاتباً جيداً ورائداً رائعاً للقصة القصيرة المغربية، وهي تشق رحلتها الحداثية - التجنيسية خلال الستينيات من القرن الفارط. وبما أن المرحلة التاريخية الحساسة التي عاشها بيدي بمسامه وجوارحه صامتا ناسكا، كانت ملفومة بالاحتقانات والتفاعلات والتناقضات بين فقراء الاستقلال ودهاقنة الاستغلال، فقد انحاز بيدي منذ البدء، إنسانيا وابداعيا، الى فقراء الامة وكادحيها ومهمشيها، الذين حلموا كثيرا بوعود الاستقلال، فدارت عليهم رحي الاستغلال الراكبة مطية الاستقلال.

فكان في حد ذاته، كادحا مهمشا، وفنانا ناسكا، عفيفا شريفا، يبيت على الطوى ولا يرضى بذل السؤال. والسؤال ذل، ولو من أين الطريق؟ كما قال أبو تراب الإمام علي.

لقد كان محمد بيدي محطة هامة مشعة

الواقعي المباشر الكز، يوحى للوهلة الأولى بكنه القصة وفحواها، ويميط النقاب بداءة عن هوية الشخصية القصصية الهامشية مدار القصة، بما يجعلنا تجاه "قصة الشخصية" والجائع في القصة، هو صنو للشخصية السابقة، إبراهيم العاقل. وجوعه ناجم عن عطائه وهامشيته وتسبب أيامه /.

- (وا أبتاه الحنون لمن تركتني وحيدا ؟ .. المدينة كبيرة عظيمة يتيه في دروبها رجال ونساء.. ابحت لك عن عمل... أريد عملا. أريد عملا. أريد عملا. هل تعرف أحدا ؟ هل لك صنعة ؟ أعطوني عملا وسترون... أي عمل...).

"أريد عملا". تلك هي الضالة المنشودة، والعقدة المشدودة. وذلك هو الحافز الدينامي للقصة حسب مصطلح توماشيفسكي. ورغم القاسم المشترك بين هذه الشخصية والشخصية الأنفة (البطالة)، إلا أن هناك فرقا قصصيا ونحويا بين الشخصيتين، فرقا في زاوية وطبيعة الرؤية القصصية.

في القصة الأنفة (عاقل)، كانت الرؤية خارجية بحكم استقلال صوت السارد عن صوت الشخصية (ضمير الغائب) / وفي هذه القصة (الجائع)، أضحت الرؤية خارجية - وداخلية في آن مع جنوحها إلى الداخل أكثر، بحكم تماهي صوت السارد مع صوت الشخصية، وتماهي الضمائر الثلاثة، دفعة واحدة (الغائب - المخاطب - المتكلم).

وهذه شواهد على ذلك /

- ضمير الغائب /

- (منذ متى لم يأكل شيئا؟ لا يستطيع أن يتذكر جيدا. ربما منذ يومين أو ثلاثة أو أكثر. لا يدرى بالضبط..).

- ضمير المخاطب /

- (وتقول أنت أيضا الله يستر من هذه الدنيا. وتفتح عينيك في دجنة الليل ويصم أذنك هدير البحر).

- ضمير المتكلم /

جد مرتفعة لكونه لا يستطيع أن يدفع له الفلوس مقدما..).

وهذا (عبد السلام صاحب الكتاب الذي بلغته عنه همهمات تدعي أنه يطمح في زوجته زهرة). إضافة إلى هذه العلامات والصفات القصصية، هناك الحوار الدارج الذي يطابق ويوافق الشخصية ويدل عليها، والذي يتقنه ويستثمره القاص بحساسية قصصية عالية لبقة.

لنقرأ الشاهد التالي /

- (وبمنتهى طيبوبة قلبه وصفاء

ابتسامته، ضرب على يد حماد صانحا /

- اجبد امهم الشلح

- آش كاين ثاني اهد المصيبة..

- جيب خمس ألاف فرنك.

- كيفاش ؟

- ماتخافش... اجمع حسابك

كلو.. ربي فرجها والحمد لله).

وهذا الذي "فرجه الرب" هو عقدة وتيمة القصة، البطالة والبحث عن العمل.

لقد تلقى إبراهيم جوابا مفرحا من طرف مدير الشركة التي يطلب العمل فيها، وفي لحظة نشوته وامتنانه يكتب للمدير (سيدي، سترون أنكم فعلتم خيرا بقبولكم إياي... لقد سقت سيارات شحن أكثر من خمس سنين، وأنا قوي البنية ولي خبرة بالميكانيك.. ثم أنا صبور ولا ابحت سوى عن كسرة خبز صغيرة لأولادي الصغار..).

لكن هذا الذي "فرجه الرب" لا يلبث قليلا حتى ينسد ويشد من جديد، بعد أن تلقى إبراهيم من الشركة الرد المقتضب التالي /

(متأسفون، تكوينكم ناقص. تحياتنا

الفاقة).

ويجر إبراهيم خطاه، وذيل خيبته، ليغيب في الزحام.

2/- (الجائع)، هو عنوان آخر لإحدى قصص

بيدي. ونمط العناوين القصصية هذا، بإيقاعه

الناس بها، لقد حدثتني عنها جدتي كثيرا، وارتني إياها من سطح منزلها. إنها كانت لبني مريين السلاطين العظام، ذوي القوة والجبروت. إنهم دفنوا بها كنوزهم، هذا ما لا اشك فيه.

وأنا أزعج، ألا ترى ذلك؟ لكنه لا يعيرني اهتماما، بل ينصرف عني. إن علي أن انتظر سوسيا آخر. إنهم كثير في فاس، ولهم جميعا معرفة باستخراج الكنوز).

والهواجس والتراجيع هذه، تمر داخل الشخصية وتنضج من إنائها الموتور، وهي في حالة هذيان وغيبوبة تامة عن المحيط.

إنها أضغاث أحلام الجوع، والظهرة، وقارعة الطريق. وهي هواجس وتراجيع تدور حول محور واحد أو حلم واحد، المال، الكنز.. وما لا يأتي به الواقع القاحل الماحل، يمكن أن تأتي به أضغاث الأحلام والأخيلة.

3/- في القصة الثالثة والأخيرة (النمل وظل المجهول)، وهي إحدى أطول قصص محمد بيدي (8 صفحات من القطع المتوسط)، يقول السارد عن نفسه، بضمير المتكلم، وهو في طريق العودة من المنجم الذي يشتغل فيه، صلبة رفيقه التهامي /

(أنا لم أتجاوز بعد العشرين تعب، وهو الذي يكبرني على الأقل بعشرين عاما أخرى لم يبد عليه شيء من ذلك (...)) كنت قبل ذلك مع أهلي في مراكش ابحت عن عمل منذ سنتين ولم يكن لي من شغيع غير أعوامي العشرين ونسخة بالية من شهادة الدروس العربية الابتدائية. ولولا التسول والاستجداء، الملح أمام مكاتب هذه الشركة لبقيت حتى الآن عاطلا). من شخصية العاطل في القصتين الأنفتين إلى شخصية العامل في هذه القصة.

والشخصية القصصية، على هامش هذا المتغير الفارق، هي شخصية واحدة من حيث الهوية الطبقيّة والسيكولوجية. هي اقرب ما تكون إلى شخصية إبراهيم في قصة (عاطل)، بل هي إبراهيم الذي خانه الحظ في السابق وخذلته الشركة

(آه، إنني أكاد اختنق، إن الحرارة مضطرة وإن جبيني ليتصبب عرقا، فلأمسح جبيني إذن، لكنني لفرط إعيائي لا أستطيع ذلك. عجباً..)

وكلها ضماير تنزع عن قوس واحدة وتنطق بلسان واحد، هو لسان الشخصية المحورية الوحيدة في القصة، والتي هي بالنتيجة شخصية منولوجية، خلافا للشخصية الأنفة التي كانت دياالوجية.

فارق آخر ينهض بين الشخصيتين - القصتين، ويتمثل في الوضوح التام للهوية الفيزيقية هنا، والاحتجاب التام لذات الهوية هناك.

فبواسطة صوت السارد - الغائب نتعرف بدقة على صفات وسيماء الجائع /

(وكانت أجفانه نصف مطبقة تحت أشعة شمس الظهيرة اللامعة، ورأسه الأشعث منحنيًا تدلت منه شفتان غليظتان جافتان، بينما برزت أضلاعه الملتصقة بجبلده الكالح اللون الذي تكشف عنه أسمال حائلة اللون كثيرة الأوساخ..)

وكان يسير على قارعة الطريق، بطيء الخطى، جسده يميل ذات اليمين وذات اليسار، وتعثّر أحيانا صفحات من القطع المتوسط)، يقول السارد عن نفسه، قدامه الحافيتان الكبيرتان المفلوحتان، فيسند كتفه على الجائط كي لا يرتطم بالأرض..)

تعمدت أن أورد هذه اللقطة الوصفية، المجهرية كاملة لاحتوائها على أوصاف قصصية دقيقة وضافية ودالة في آن، تعتبر بحق، من الأوصاف المعدودة، المشهودة التي حظيت بها، الشخصية القصصية المغربية في هذه المرحلة، مرحلة الستينيات التي أذنت بقطف الثمار المرة والحلوة للاستقلال.

الفارق الثانوي الأخير بين الشخصيتين - القصتين، يتمثل في غياب الاسم - العلم هنا، وظهوره هناك (إبراهيم). ولعل في العنوان الذي يتصدر القصة (الجائع) غنية عن كل اسم شخصي آخر.

وبواسطة صوت الشخصية - المتكلم، نتسقط هواجسها وتراجيعها الباطنية، ونلتقط أيضا بعض رسوم ووشوم الفضاء والأمكنة /.

(إذا كنت لا تعرف هذه الأكمة، فإنني أعرف



المقاومة، المرة، هو الآخر وسط غبار وكهوف المناجم، الفضاء الهامشي الملبد والمغلق بامتياز. جيلان خائبان يتطارحان همومهما وشجونهما على الطريق. ومع ذلك، فالتهامي بمزاجه المتفائل يغني /.

(أنا غادي للجديدة ..

لقيتها جاية فريدة ..

الحنة في يديها جديدة ..

وشفتيها توردا، العطشان ..

بالصحة هاديك لالة ..).

ولا يصل، التهامي، لا إلى الجديدة التي كان يترنم بها. ولا إلى المنزل الذي كان في طريق العودة إليه. ولكنه يصل إلى منجمه الأخير الذي لا عودة منه، (فقد طوحته بفتة سيارة شحن ثقيلة على مسافة عشرين مترا. صرخت قويا. ولكن أشلاءه المبعثرة فوق الإسفلت ظلت جامدة كأجزاء الدراجة، المكسورة).

وبذلك يتسدل حداد ثقيل على هذا العالم القصصي الكادح- الكالج، الذي رسمه الفقيد محمد بيدي بريشة فنان مبدع، شفيف البصيرة، يغوص عميقا في أطواء المجتمع، كما يغوص عميقا في أطواء النفوس.

ومرة أخرى وأخيرة نقول، ما أشبه الليلة بالبارحة.

لقد جرت بلا شك، مياه كثيرة تحت الجسر.

لكن مواكب العاطلين والمعطلين والهامشين، فيما يبدو، في توالد مستمر وثبات مستمر، تراوح في المكان والزمان.

والقصة القصيرة المغربية، شاهدة باستمرار، على ذلك.

المنشودة، وقد حالفه الحظ هذه المرة وقبلته الشركة عاملا عندها. وبين الاثنين إضافة إلى ذلك، مشابه ومياسم قصصية أخرى، كلاهما يحمل الشهادة الابتدائية كعلامة على المستوى الثقافي. وكلاهما يحمل اسما-علما، الأول إبراهيم و الثاني محمد. وكلاهما يعول أسرة، الأولاد بالنسبة للأول والإخوة بالنسبة للثاني (خمسة، أنا سادسهم) وكلاهما غير موصوف فيزيقيا. وأخيرا كلاهما شخصية ديا لوجية. إذ لم تحل هيمنة ضمير المتكلم على القصة الثانية، دون انفتاح الشخصية على غيرها وتواصلها مع هذا الغير. بل إن القصة، بشكل عام، ذات نسق ديا لوجي من بدايتها إلى نهايتها، عبر حوار ثنائي بين محمد ورفيقه التهامي، وهما في طريق العودة من المنجم إلى البيت، عبر فضاء هامشي- بانورامي. ومن ثم يعتبر التهامي شخصية محورية ثانية، وليس مجرد شخصية محايثة وثانوية. هذا، إذا لم نعتبره الشخصية المحورية- الرئيسية protagoniste، سيما أنه يشخص عقدة القصة وفاجعتها. وهو موصوف بدقة من طرف السارد على النحو التالي الذي يذكرنا بسحنة الجائع في القصة الأنفة.

(تجاعيد جبهته السمراء ترتفع قليلا. وعيناه الصافيتان النديتان تحدقان في الضباب. يبدو أنه منذ يومين لم يحلق لحيته التي تطل منها زغيبات بيضاء متفرقة... يخيّل إلي أحيانا أنه طفل كبير وأنه رجل لم يعرف الطفولة فهو جاد وفي نفس الوقت أليف المعشر متفائل المزاج).

التهامي يمثل الجيل المخضرم الذي خرج من غمار وغبار المقاومة إلى غمار وغبار المناجم. ومحمد يمثل الجيل الجديد الذي جاء ليقطف "ثمار"

## القصة القصيرة و النقد ( تجربة مبارك ربيع نموذجاً )

عبد العالي بوطيب

بثقة قاعدة عريضة من القراء والباحثين ، لدرجة تؤخذ معها آراؤها وكأنها مسلمة نهائية ثابتة لا تقبل الرد أو المسائلة ، رغم ما قد يشوبها أحيانا من شوائب نعتبرها من طبيعة الممارسة النقدية العادية ، التي قد لا يسلم منها كبار النقاد والدارسين ، كما تشهد بذلك بعض الوقائع التاريخية ،

وهو ما يشكل ، في تقديري الشخصي ، خطرا حقيقيا على عمليتي الكتابة والقراءة على حد سواء ، ويسيء بالتالي لوظيفة النقد المتمثلة أساسا في تقريب الأدب من القراء ، وتيسير سبل تذوقهم لمزاياه الفنية والفكرية ، تماما كما لاحظ ذلك بحق بعض الباحثين : ( فالنقد يعمل مثل المورد والكحل ، فقد يعمل على إضاعة القصة والبحث عن المعرفة ، والمتعة فيها ، كما قد يلجأ إلى الإساءة إليها ... )<sup>(4)</sup>.

لذلك يمكن اعتبار النقد الأدبي بهذا المعنى : ( من أخطر أنواع البحث في مجالات البحوث الإنسانية ، لأنه بالرغم من ارتكاز أغلبه على أسس علمية ، يظل مجرد وجهات نظر وقتية ونسبية ، وتتجلى خطورته في أنه كثيرا ما يصد القارئ غير المتخصص عن قراءة الإبداع المنقود ، ويغريه بالاكْتفاء به ، وفي ذلك تعميم للنصوص الإبداعية ، وحد من فعاليتها ، وتغييب لها ، وتزداد هذه الخطورة حدة حينما يتضمن النقد أحكاما قيمية ، وتصنيفات نوعية ، أكثر من تضمنه تحليلات وتأويلات ومقارنات وموازنات ، فيصير حجابا صفيقا يحول بين القارئ والقراءة بالنسبة لخالي

تحدث تودوروف في كتابه ( الأدب في خطر ) (+) عما يتهدد مستقبل الأدب من مخاطر جراء اهتمام البرامج الدراسية الفرنسية الزائد بالمناهج النقدية وأدواتها ، على حساب النصوص الإبداعية المدروسة ، مما ساهم ويساهم في تحويل اهتمام المتعلمين عن الأدب باعتباره الغاية ، للمناهج باعتبارها وسائل ، فإذا كانت ( المناهج أدوات لا أحد يعترض عليها اليوم ، فإنها ، مع ذلك ، لا تستحق أن ينفق الإنسان فيها جميع وقته )<sup>(1)</sup> ، لدرجة ينقلب معها الدرس الأدبي لدرس مناهجي ، وعوض أن ( يتعلم التلميذ عن ماذا تتحدث الأعمال الأدبية ، يكتفي بمعرفة عم يتحدث النقاد )<sup>(2)</sup> ، وبذلك تدير المؤسسة التعليمية ظهرها كليا ( للغاية من تدريس الأدب وتحول دون عشقه )<sup>(3)</sup> ،

على أنه إذا كان هذا الأمر صحيحا إلى حد كبير ، فإننا نعتقد أنه ليس الخطر الوحيد الذي يتهدد مستقبل الأدب كله ، أو بعض أجناسه تحديدا ، كالقصة القصيرة على سبيل المثال ، وأخص بالذكر هنا تحديدا ما قد يكون للممارسة النقدية ، ببعديها الكمي والكيفي من آثار سلبية وخيمة على المكانة الاعتبارية لبعض هذه الأجناس في الخريطة الإبداعية العامة من ناحية ، وفي ترديد بعض الأحكام القطعية المبتسرة المشوهة لحقيقة الأعمال الأدبية الممتلئة لها من ناحية ثانية ، خصوصا حين يكون مصدر هذه الأحكام أقلام نقدية وازنة تحظى

تماما وحقيقة الأمر على المستوى النصي المحايث لهذه التجربة .

أما مغربيا فيمكن القول أن المحتفى به الأديب الكبير مبارك ربيع لا يشذ عن هذه القاعدة ، بقدر ما يؤكد ، فهو كما يعلم الجميع ، أديب متعدد الإسهامات ، كتب الرواية كما كتب القصة ، لكن النقد للأسف الشديد ، رغم ذلك ، لم ينصف كميأ جانبه الثاني بنفس قدر الأول ، لدرجة يعتقد معها خطأ لدى العامة أنه روائي فقط ، والحال أنه أعطى القصة نفس ما أعطاه للرواية إن لم يكن أكثر ، إذا اعتبرنا الجانب الكمي طبعا أولا ، والسبق الزمني ثانيا ، فالمعروف أن الأستاذ مبارك تعاطى كتابة القصة قبل الرواية كما صرح بذلك في غير ما مناسبة ، يقول في إحداها : ( كان أول إنتاج قصصي نشرته هو قصة قصيرة بعنوان ( العاطلون ) بجريدة التحرير سنة 1960 ، وقد لقيت صدى طيبا رغم أنها لم تحتويها أية مجموعة من المجاميع القصصية التي نشرتها لحد الآن )<sup>(7)</sup> . وهو ما يدعمه البحث البيبليوغرافي الذي أعده الأستاذ مصطفى يعلى في هذا المجال ، ونشرته دار المدارس بالدار البيضاء في سلسلة المكتبة الأدبية سنة 2002 ( + ) . لكن النقد رغم ذلك كله اهتم كميأ على الأقل بالرواية أكثر من القصة ، مما ستكون له حتما نتائج سلبية على صورة القاص وتجربته على حد سواء ، موقف غريب طبعا تباينت آراء الباحثين في تفسيره وتحديد أسبابه وخلفياته :

فبعضهم يعيدها لمعتقد خاطئ يعتبر الرواية ديوان العرب في القرن العشرين ، وبالتالي فمن الطبيعي أن يستأثر بنصيب أوفر من اهتمام النقد والباحثين ، على حساب باقي الأجناس الأدبية الأخرى ، بما فيها القصة القصيرة والشعر ديوان العرب السابق ، يقول : ( في مناسبة فارطة ، إبان السبعينات ، أطلق الروائي السوري المعروف حنا مينه مقولته الشهيرة ، إن الرواية هي ديوان العرب في القرن العشرين وما بعده ... ومنذئذ أصبحت هذه المقولة معروفة أثيرة لدى كتاب الرواية وقرائنها ونقادها على السواء )<sup>(8)</sup> . وهو

الذهن ، وما تستدعيه من عمليات عقلية ووجدانية متداخلة ، تنتج عنها المتعة والفائدة )<sup>(5)</sup> .

كل هذا يحصل طبعا دون قصد من هؤلاء النقاد ، ولا بإرادتهم ، وإنما بفعل تهافت القراء المبتدئين ، وما أكثرهم ، وتسرعهم في ركوب موجة النقد الأدبي دون عناء ، عن طريق ابتسار أحكام سابقة جاهزة دون فحص ولا تمحيص ، تماما كما لاحظ ذلك نفس الباحث قائلا : ( إن أغلب النقد الذي يملأ الساحة نقد اتباعي يتلقف الأحكام دون تمييز بين الصحيح منها والرائف ، ويعمل على إشاعتها وترسيخها ، ويتحاشى الخروج عن المألوف منها )<sup>(6)</sup> .

يمكننا طبعا إيجاد نماذج عديدة لهذه الحالات في مختلف الأجناس الأدبية ، وعلى مختلف الأصعدة ، الوطنية ، القومية والعالمية ، يكفي أن نستحضر منها بالمناسبة على سبيل المثال لا الحصر على المستوى العربي حالة نجيب محفوظ الأديب الكبير الذي أغنى بروائعه الروائية والقصصية الخزانة الإنسانية ، ومع ذلك تم التركيز نقديا ، دون مبررات معقولة ومقبولة ، على الشق الأول في تجربته دون الثاني ، الأكثر من هذا أن مساهمته الروائية اختزلت ظلما في الثلاثية ، على حساب روائعه الروائية العديدة الأخرى ، لدرجة أصبح معها يعرف ب ( صاحب الثلاثية ) ، كل ذلك طبعا بفعل التركيز العفوي وغير المقصود للنقاد على هذا الجانب دون الآخر ، وهذا العمل دون غيره ، لكن ما يقوم به النقد بشكل عفوي تلقائي عادة ما تكون له عواقب سلبية غير متوقعة ،

نفس الشيء يمكن أن يقال أيضا عن الكاتب السوري الكبير حنا مينه ، الذي عرف لدى جمهور القراء بأنه ( روائي البحر ) ، اعتمادا على تصنيف نقدي ظالم ، اختزل قسرا كل تجربته في موضوعة البحر ، كما لو أنه لم يكتب في تاريخه الطويل سوى عن هذا الفضاء وحده ، والحال أن فضاءات عديدة أخرى حظيت باهتمامه كما تؤكد ذلك أعماله ، لكنها أسقطت بفعل حكم نقدي جائر اختزل تجربة الروائي كلها في بعد واحد وحيد ، يتناول موضوعيا



التالي : ( هذه الكبسولة الأدبية التي تسمى القصة القصيرة، هذه الكذبة المتفق عليها بين القاص والمتلقي، على حد تعبير أنطوان تشيخوف، أضحت إحدى أهم العلامات الثقافية لعصرنا ، وأحد أكثر ( الردرات ) الأدبية قدرة على التقاط إيقاعات وذبذبات العصر، وتسقط أدق خوالج النفس البشرية ، أضحت على قصرها وصغرها ، مستودعا للأسئلة الكبيرة الساخنة، وملتقى حساسا لفعاليات أدبية وفنية متنوعة: الشعر، الرواية، المسرح، السينما، التشكيل، الموسيقى..

لقد اقتضت من هذه الفاعليات قضايا مركزة، وقدمت لعصر (الساندويتش) أكلة أدبية حقيقية وحريفة<sup>(10)</sup>، وتؤكد متابعاته النقدية الرصين الممتدة لعقود طويلة، بصمت يمسها تاريخ نقد الكتابة القصصية بالمغرب، كما يعترف بذلك جل الباحثين، وما الإشادات الواسعة التي حضي بها بحثه الجامعي المتميز سوى حجة دامغة على ذلك : (يقدم لنا نجيب العوي في هذا الكتاب) مقارنة الواقع في القصة المغربية) عصارة تجربة خصيبة مع النص القصصي المغربي، تشكل بتقديري طفرة نوعية، وفي نفس الوقت استطلاعة وامتدادا لما قدمه من قراءات سابقة لهذا المتن، سواء في (درجة الوعي للكتابة) أو (في جدل القراءة)<sup>(11)</sup>.

فإننا مع ذلك لا نوافق الرأي في موقفه التفاضلي بين الأجناس الأدبية، بغض النظر عن نوعية الجنس الذي يفضل، لأن لنا قناعة راسخة بأن المقارنة لا تصح تماما مع وجود الفارق، كما يقول المناطقة من ناحية، ولأننا نعتقد أيضا أن كل جنس بالنظر لخصوصيته الإبداعية يصلح للتعبير عما لا تستطيعه الأجناس الأخرى، والعكس صحيح أيضا، لذلك فقيمة كل جنس أدبي نسبية في علاقتها بالموضوعات المطروقة، لا في مقارنتها بباقي الأجناس الأخرى، وهو ما يعني أن اعتبار الرواية أو القصة ديوانا للعرب في القرن العشرين أكذوبة مفضوحة لا تقل عن أكذوبة من يرى بأن وصف القصة بالقصر

بالمناسبة نفس الرأي الذي تبنته لاحقا مجموعة من الأسماء الكبيرة في مقدمتها الناقد المصري جابر عصفور في كتابة المعروف ( زمن الرواية ) (+) ، ورفضته أخرى، وشككت في مصداقيته، معتبرة أن ما عرفه المشهد الإبداعي العربي من تقلبات عميقة في العقود الأخيرة قد قلب المعادلة السابقة لصالح القصة القصيرة، كما يؤكد ذلك صاحب الرأي السابق، قائلا : ( في مقابلة متلفزة أجرتها معه محطة ( م ب س ) أواخر 1995، أعاد حنا مينه توكيد المقولة ذاتها، وكان لا شيء تبدل أو تحول من السبعينات إلى الآن، وكان شراع الرواية الذي ازدهر به صاحب ( الشراع والعاصفة ) لم يصادف عواصف أو حالات فرار تغير من وجهته، أو تخفف من رحلته، كأنه وحده القادر على الإبحار، وكان ليس ثمة شراع أو أشعة أخرى، تساوقه الإبحار، إن لم نقل تسابقه الإبحار، ولا أسوق هنا هذه المقدمة لأشكك في مصداقية وأهمية الرواية أو اغمز من أقتاتها، فهي فن عريق ومتجدد باستمرار، بل لأشير فقط إلى أن ثمة جنسا أدبيا سرديا خفيفا في اللسان وثقيلا في الميزان، أصبح يسابق الرواية في مضمار السرد، ويسرق منها بعض أضواء وأشياء، ألا وهو القصة القصيرة..

وأراني هنا مستمسكا، وبأثر رجعي، برأي عبد الله العروي، في هذا الصدد، رغم مضي أكثر من ثلاثين سنة على الإفضاء به، وهو أن القصة القصيرة هي الجنس الأدبي المطابق لمجتمعنا المشتت وأحلامنا وطموحاتنا المشتتة والمفتتة، ولست مغاليا من ثم، إذا عكست الآية مع حنا مينه وقلت إن القصة القصيرة هي ديوان العرب الإبداعي في القرن العشرين وما بعده حتى إشعار إبداعي آخر<sup>(9)</sup>.

وإذا كنت أجد في عشق الأستاذ نجيب ل (جنس القصة القصيرة ذي الأسئلة الكبيرة) مبررا كافيا لهذا الرد العنيف على أطروحة حنا مينه، باعتباره أحد فرسان نقد هذه الكتابة وغيرها، المميزين القلائل، العارفين أكثر من غيرهم بخباياها وأسرارها، كما ينعكس ذلك صراحة في وصفه الجميل والمعبر

القصيرة في الجامعة ، فمن سنة 1964 إلى 1996 لم يعرف البحث في القصة القصيرة بكلية الآداب بالرباط إلا إنجاز أربعة أبحاث لنيل دبلوم الدراسات

العليا (15). وهي على التوالي :

فن القصة في المغرب، 1914/1966، للأستاذ أحمد البيوري.

مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، للأستاذ نجيب العوي.

أنماط السرد الأدبي في القصة المغربية القصيرة: أحمد بوزفور نموذجاً، للأستاذ محمد المصباحي.

مقاربة سوسيو نصية للقصة القصيرة بالمغرب، نموذج سلخ الجلد لمحمد برادة، للأستاذة خديجة مروزي.

ينضاف إليها طبعاً عملاً الأستاذين : أحمد المدني : فن القصة القصيرة بالمغرب، في النشأة والتطور والاتجاهات ، منشورات دار العودة بيروت ، بدون تاريخ، وعبد الرحيم مودن: الشكل القصصي في القصة المغربية، منشورات دار الأطفال، 1988، وقد استبعدا لكونهما أعدا خارج الكلية المعنية بالدراسة.

وهنا لابد من إبداء ملاحظة ضرورية بهذه المناسبة وهي أن النقص الكمي للدراسات النقدية القصصية لا يعكس في شيء القيمة النوعية العالية لهذه الدراسات ، بدليل مستواها الجامعي الرفيع ، والمكانة العلمية المحترمة المشهود بها لأصحابها، تماماً كما جاء في تعليق أحد الباحثين بحق ( فالنقد الأكاديمي قد استطاع حتى الآن أن يفرز دراسات جذرية بسطت قضايا القصة القصيرة بالمغرب، تاريخياً وفنياً ودلائلياً، إضافة إلى مقاربات تبحث في التجنيس والتصنيف وعناصر التطور الداخلية وطرائق التعبير، وبديهي أن نستحضر البحث الرائد لأحمد البيوري، وما استتبعه من دراسات قدمها كل من أحمد الديني، نجيب العوي، وعبد الرحيم مودن ، ساهمت إلى جانب الدراسة التقديمية في مؤلف

علامة على نقصها ودونيتها ، لأن : ( كمال القصة ، يمكن أساساً كما قال بوزفور بحق في توازن نقائصها، لا في حجمها ) (12).

أما البعض الآخر فيعدها للنظرة الاحتقارية الدونية لجنس القصة القصيرة مقارنة بباقي الأجناس الأخرى ، وهكذا يعتبرها البعض : (( حمار الأدباء ).. يستطيع أي كان أن يكتبها ، كما يبدو ويستطيع أن يقول فيها أي شيء، وبأي شكل ، يكفيه فقط أن يضع تحت العنوان هاتين الصفتين ( قصة ..قصص ))، في وقت يعتبرها البعض الآخر : (( بار المحطة ) الروائي : يمر عليها وهو منطلق،

الشاعر : يشرب فيها كأساً قبل الرجوع إلى ديوانه،

الناقد : يعرج عليها بين الحين والحين ليثبت أنه يلعب هو أيضاً، وأنه ليس وقوراً إلى حد التزمّت، أو ليثبت أنه مبدعاً فاشلاً كما يقولون (13). وهو رأي مردود طبعاً لنفس الاعتبارات السابقة،

بينما فئة ثالثة تعتبر المسألة عادية جداً ما دامت تعتبر انعكاساً طبيعياً لوضعية عامة تعرفها الممارسة النقدية القصصية بالمغرب ، وبالتالي لا علاقة لها ، لا بالوضع الاعتباري للجنس القصصي بالمغرب عامة، ولا بأعمال القاص المغربي مبارك ربيع على وجه التحديد ، بقدر ما هي سمة عامة تشمل كل القصاصين تقريباً دون استثناء وتعبّر بالتالي عن وضع نقدي مغربي شامل ، لا أقل ولا أكثر : ( فحتى الآن ، ورغم أن القصة المغربية أقدم من الرواية، وجل الروائيين كتبوا القصة في البداية، فإن حظ القصة من النقد ضئيل جداً بالمقارنة مع الأشكال السردية الأخرى ) (14).

نفس الرأي يقول به باحث آخر ، لكن على صعيد الدرس الجامعي هذه المرة ، من خلال إحصاء بيليوغراف للدراسات المنجزة عن هذا الجنس الأدبي في الجامعة المغربية وكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط تحديداً ، في الفترة الممتدة بين سنتي 1964 و1996، يقول : (قلة الدراسات المتعلقة بالقصة

الاعتبار لهذا الجنس الأدبي ( المنسي / المهمش ) بما يضمن استمراره وتوجهه .

وبالمناسبة أعتقد أن النقد القليل نسبيا

المواكب لتجربة الأستاذ ربيع مبارك القصصية كانت

له انعكاسات سلبية غير مقصودة طبعا على كيفية

مقروئية هذه الأعمال، ويتمثل ذلك في تأثير الأحكام

التصنيفية العامة التي أطلقها هذا النقد في مرحلة

تاريخية معينة، اعتمادا على منهج تحقيقي عام

صنفها ضمن خانة المرحلة الواقعية الثانية في تاريخ

الكتابة القصصية بالمغرب ، بجانب مجموعة من

الكتاب الآخرين نذكر منهم بوعلو، السحيمي، شكري

زقزاف وآخرين، يقول أحد الباحثين بهذا الخصوص

: ( بعد 1956 بدأنا نسجل اهتماما أكثر بالكتابة

القصصية، التي يمكن أن نقول عنها بنوع من التقريبية

أنها كتابة واقعية بتلاوين متعددة وبخاصة ما يتعلق

برصد مجموعة من تحولات المجتمع المغربي عقب

الاستقلال، وبنوع من السرعة، واحتلت القصة مكانة

داخل الصحف والمجلات، قبل أن تنشر في مجامع، إذن

هذا الانتاج الذي جاء مواكبا للاستقلال تميز باحتداد

في نبرة الانتقاد وإدماج البعد السياسي الاحتجاجي..

إنّ، ويمكن أن نذكر كثيرا من الأسماء مثل الأستاذ

ابراهيم بوعلو، عبد الجبار السحيمي، محمد زقزاف

، مبارك ربيع إلخ<sup>(17)</sup>.

و هو بالمناسبة تصنيف متفق عليه من طرف

أغلب نقاد القصة القصيرة تقريبا دون استثناء،

فهذا الأستاذ نجيب العويّ يقول في إحدى دراساته :

(في أعقاب الاستقلال السياسي، و آخر الخمسينات،

استنسخ سؤال الوطن / الهوية، بسؤال المجتمع /

الهوية، وحل هاجس الطبقة محل هاجس الأمة،

وانتقل الصراع الواقعي القصصي، جراء ذلك ، من

صراع النحن مع الآخر، إلى صراع النحن مع النحن،

وبعبارة أدق إلى صراع النحن مع حلفاء وحلفاء

لآخر، وطبيعي أن يكون السؤال الاجتماعي كبيرا

ولتبسّا وملغوما بالقياس إلى نظيره السابق، السؤال

الوطني،

( لغة الطفولة والحلم ) لمحمد برادة وغيرها بالتأكيد

في تقديم عناصر أولى لفهم الظاهرة القصصية

بالمغرب<sup>(16)</sup>.

و أعتقد شخصيا أن وراء الوضع القائم عاملا

آخر ، ينضاف للعوامل السابقة في تفسير هذه

الظاهرة ، وكشف أسبابها ، ويتعلق أساسا بصعوبة

دراسة المجاميع القصصية مقارنة بالروايات ، من

حيث كثرة متونها الحكائية وتنوع أشكالها الفنية

، وما تطرحه من صعوبات نقدية لا يعلم حقيقتها

سوى الممارسين ، وهو نفس الإشكال المطروح في دراسة

الدواوين الشعرية أيضا ، لذلك غالبا ما نجد النقد

في الجنسین معا غالبا ما يلجؤون لمراوغة طريفة لهذه

الصعوبات بدراسة نموذج قصصي أو شعري واحد

مع التركيز عليه أكثر من غيره من النماذج الأخرى

المكونة للمجموعة أو الديوان، لهذا تراهم يفضلون

في الغالب دراسة النصوص الروائية على طولها، لأنها

تظل في النهاية نصا واحدا يخضع لانسجام وتكامل

معينين، على دراسة نصوص عديدة ومتنوعة وإن

كانت قصيرة ومركزة.

والحقيقة أن هذه التبريرات على اختلاف

توجهاتها ووجهة معطياتها، لا تعدو أن تكون

جميعها في النهاية مجرد التفاف على خطأ ظالم

ارتكبه النقد والنقاد في حق هذا الجنس الأدبي ،

ومن خلاله في حق جهود ممارسيه ، ومن ضمنهم طبعا

أديبنا الكبير مبارك ربيع.

لذلك أعتقد أن على النقد تصحيح هذه

الوضعية الشاذة، وبذل مجهود أكثر لإنصاف هذا

الجنس الموصوف ظلما (بالقصر)، وإعادة الاعتبار

لمبدعيه وعشاقه بما يخدم مصلحة مشهدها الثقافي

العام.

وأعتقد أن مثل هذه اللقاءات الدورية المخصصة

أساسا لتدارس قضايا القصة القصيرة أو غيرها ،

مصحوبة بتكريم أحد روادها ، لمن شأنها أن تعيد

الوضع لما ينبغي أن يكون عليه ، وأن يعيد بالتالي



في دراسة وتصنيف الكتابة القصصية وكتابتها بالمغرب ، ولذلك أدرجوا أعمال الأستاذ مبارك ربيع في المرحلة الثانية المعروفة أساسا بحكم شرطها التاريخي والإبداعي الخاص بمرحلة الواقعية ، بتلويقاتها العديدة والمختلفة ،

ثانياً : أنها دراسات نقدية تعود تاريخيا في مجموعها لسنوات التسعينات ، ( أحمد المديني سنة 1986 / محمد برادة سنة : 1986 / نجيب العوي سنة : 1987 / عبد الرحيم المودن سنة : 1988 ) ،

و هذا معناه بعبارة أخرى أنها قاربت في تلك المرحلة التاريخية المحددة ، من بين ما قاربت تجارب قصصية غير مكتملة ولا منتهية ، وبالتالي انتهت فيما انتهت إليه من أحكام نقدية على ما بين أيديها من نصوص منشورة ، ولم تدخل في اعتبارها طبعا النصوص اللاحقة وما قد تحفل به من خصائص إبداعية وفكرية مغايرة قادرة على تأكيدها أو دحضها ، كما هو الحال هنا مثلا مع تجربة الأستاذ مبارك ربيع القصصية ، المكونة ، كما هو معلوم حتى الآن ، من ست مجموعات ، نوردها مرتبة حسب تسلسلها الكرونولوجي :

سيدنا قدر 1969

دم ودخان 1975

رحلة الحب والحصاد 1983

البلوري المكسور : 1996 ،

من غرب لشرق ، 2002 ،

صارغدا 2009 ،

و هو ما يؤكد طبعا عشقه الكبير للقصص القصيرة ، التي (لايعدها باحة استراحة بين روايتين ، بل واحة أدبية مستقلة يفي إليها بحثا عن ماء السرد وظلاله الوارفة ) (19) .

و هذا معناه أن الأحكام النقدية السابقة ، إذا سلمنا بوجهاتها طبعا ، تبقى مع ذلك جزئية ونسبية ما دامت قد اعتمدت في إصدار أحكامها ، كما تؤكد ذلك كل القرائن النصية ، على بعض المجاميع القصصية فقط دون غيرها ، وبالتحديد على ( سيدنا قدر )

ذلك أن آلية الصراع سابقا كانت محددة ، أما لاحقا فقد أضحت معقدة ، وللإجابة على هذا السؤال / الإشكال ، استدعت القصة القصيرة - أبطالا - يمكن أن نخترلهم في اثنين : الكادح والمنقذ ، كما استقطبت موضوعات مختلفة يمكن أن نخترلها كذلك في موضوعين : القهر الاجتماعي والقهر الروحي... ومن ثم اقتربت القصة القصيرة المغربية أكثر من أجواء وحساسية القصة القصيرة كحكاية تلتقط أبطالها من الناس المغمورين والشخصيات الهامشية التي تهيم على حواف المجتمع ( ف أوكونور ) ، وكشكل مناسب للمجتمع المشتت والجدات الأطرافية ( ع العروي ) ، وكانت قصص محمد إبراهيم بوعلو ، ومحمد بيدي ، ومبارك ربيع وعبد الجبار السحيمي ، ومحمد برادة وخناثة بنونة ، ورفيقة الطبيعة ومحمد زفراف ، وإدريس الخوري ومحمد شكري والأمين الخمليشي... معرضا للمغمورين والمقهورين ومقصوصي الأجنحة ، على اختلاف في الرؤية والحساسية واللغة القصصية بين هذا وذاك ، ليس ثمة اتجاهات ومنازع محددة يمكن أن نقول فيها هذا الاختلاف ، بل ثمة تنوعات قصصية على وتر الواقعية ، هناك واقعية - شفافة - وواقعية - كزة - ، كما أن هناك واقعية واعية ، وواقعية ضميرية ( ديمين كرائنت ) ، والأمريتيق أولا وأخيرا بالاحساس القصصي بالأشياء ( الواقع ) ، وبالكلمات ( الكتابة ) ، بما تفيه كلمة إحساس هذه من دلالات ، والملاحظ أن قصص هذه المرحلة لم تشذ عن العروض القصصية المألوف ، ولم تتحرر من إغرائه ونفوذ ، لكن ضمن هذا العرض ذاته ، قامت هذه القصص بتنويع البنى والأغاريض السردية ، خلافا للمرحلة الأولى (18) .

نفس التصنيف نجده قبل ذلك في مؤلفي الأستاذ أحمد المديني ( فن القصة القصيرة بالمغرب ) و ( الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث ) ( + ) ، على أنه إذا كان لأصحاب هذا التصنيف مبرراتهم الموضوعية الخاصة المتمثلة أساسا في : أولا : في اعتمادهم منهجية التحقيب التاريخي

الإبداع المتواصل الذي بذله الكاتب في المجاميع اللاحقة، وبخاصة في : (البلوري المكسور) ، (ومن غرب .. لشرق) و(صار غدا) ، وهذا هو الحيف النقدي الثاني الذي لحق تجربة الأستاذ ربيع القصصية ، وقد لا يكون الضحية الوحيدة في هذا المجال ، ما دام بالإمكان العثور بسهولة على ضحايا آخرين في مختلف المجالات وعلى مختلف المستويات.

وهي بالمناسبة بعض مخاطر الممارسة النقدية وانعكاساتها السلبية العنقوية الجانبية على الأدب ، والتي ينبغي طبعاً العمل قدر الإمكان على تصحيحها وتجاوزها ، عن طريق مثل هذه الندوات وغيرها ، وأعتقد أن كل من يقرأ مجموعاته الأخيرة ، وبخاصة ( من غرب .. لشرق ) ، بعيداً عن سطوة الأحكام الجاهزة العامة السابقة ، ومكانة أصحابها ، سيدرك حتماً ، دون عناء كبير ، أنها تشكل قفزة نوعية إضافية جديدة في تجربة الأستاذ ربيع القصصية ، وبالتالي لا علاقة لها إطلاقاً بما هو معروف في مجاميعه السابقة ، وبخاصة ( سيدنا قدر ) و( دم ودخان) ، لا من حيث طبيعة الموضوعات المحكية ، ولا من حيث الطرق السردية المتطورة المعتمدة في نقلها (+).

وهو ما نعتبره أمراً طبيعياً جداً ما دام السياق غير السياق ، بدليل الفارق الزمني الكبير الفاصل بينها ، ولأننا نؤمن أيضاً بدينامية الفعل الإبداعي لدى الأستاذ مبارك ، ولا نتصوره أبداً يكتب من أجل تحقيق تراكم كمي فقط ، يقوم على اجترار نموذج قصصي جاهز ثابت لا يتغير خصوصاً وأنه ، بحكم تاريخه وتجربته ، يعرف أكثر من غيره ، أن لا جدوى من كتابة عمل جديد لا يشكل إضافة فكرية وفنية لصاحبه .

لذلك أستطيع القول دون مبالغة أن تجربة الأستاذ مبارك القصصية دخلت في العملين الأخيرين منعطفاً إبداعياً جديداً مغايراً إلى حد كبير لما كان عليه الأمر في مجاميعه السابقة ،

و(دم ودخان) ، لتبقى المجاميع الأخرى اللاحقة ( رحلة الحب والحصاد ) ( البلوري المكسور ) من غرب .. لشرق) و( صار غدا) خارج تغطية الأحكام النقدية السابقة ، ليس هذا فحسب ، بل إنها قادرة أيضاً على تنسيبها أو تعديلها في أحسن الأحوال ، وبالتالي تستوجب من النقاد السابقين واللاحقين على حد سواء استكمال المشوار النقدي ، بقراءة المجاميع الجديدة في محاولة لمعرفة ما إذا كانت تسيير في نفس الاتجاه المعروف سلفاً عن صاحبها ، أم أنها تضيف إليه أو تغيره كلاً أو بعضاً ، كي تكتمل الصورة الناقصة حتى الآن ، لكن شيئاً من ذلك لم يحصل للأسف الشديد ، وبقيت الأحكام النقدية السابقة الناقصة تفرض سلطتها على المجاميع السابقة واللاحقة على حد سواء مما يسيء للنقاد والمنقود معاً ، ويظهر تجربة الأستاذ مبارك ربيع القصصية كما لو أنها تجربة نمطية ثابتة لا تتغير ، وأن كل القصص والمجاميع اللاحقة ما هي سوى صور مستنسخة للمجاميع السابقة ، عكس ما تؤكد الدراسة الفاحصة لهذه النصوص ، خصوصاً في ظل موجة التهافت السائدة في الساحة النقدية الوطنية الحالية ، وما تعرفه من ابتسار في استصدار الأحكام وتبني أخرى دون فحص أو تمحيص : ( فأغلب النقد الذي يملأ الساحة نقد اتباعي يتلقف الأحكام دون تمييز بين الصحيح منها والزائف ، ويعمل على إشاعتها وترسيخها ويتحاشى الخروج على المألوف منها )<sup>(20)</sup> .

وهنا تكمن خطورة هذه الأحكام النقدية ، حيث تتحول لدى أشباه النقاد والقراء العاديين لأحكام جاهزة عامة ونهائية لا تقبل الطعن والمراجعة ، متجاهلة سياقاتها التاريخية من ناحية ، والمجهود الإبداعي اللاحق لصاحبها من ناحية أخرى ، لتتحول بذلك في النهاية ، على أيدي هؤلاء وأولئك ، من أحكام نقدية جزئية ومحدودة بمحدودية المثق المدرس ، لقيد نقدي عام يكبل ، ظلماً وعدواناً تجربة قصصية بأكملها ، دون اعتبار للمجهود

أن التلفزة كوسيلة تواصلية جماهيرية، أصبحت بفعل جنون العالم مختصة في نقل الكوارث وحدها (رغم الزاهي والباهي من الألوان)، وهنا تكمن المفارقة بين حقيقة الموضوع المنقول ومظهر الأداة الناقلة. لكن ما لم نقله القصة صراحة، واكتفت بنقله ضمناً بطريقة غير مباشرة، هو أن التلفزة رغم ذلك تبقى عاجزة عن نقل ما هو أعمق وأخطر، إنه آثار هذه الكوارث المنقولة في الإنسان، وهو ما يختص به الأدب طبعاً، دون غيره.

لذلك نجد الكاتب / السارد في هذه القصة يزواج بنوع من التناوب بين اللقطات التلفزية الحسية الباردة طبعاً بطبيعتها، والمقاطع الوصفية الحارة الموحية بانعكاسات هذه المشاهد على المشاهدين، وهو في تقديره ليس اختياراً تقنياً عفوياً وليد الصدفة كما قد يظن خطأ، حتى وإن لم يكن مقصوداً بوعي من قبل الكاتب / السارد، لأنه كان بإمكانه أن يستبدله بأخر مقايير يتجول فيه المشاهدون في الحقول المتضررة، ليقفوا مباشرة، دون واسطة، على فداحة المصاب، وحجم الأضرار، عوض بقائهم في البيت يشاهدون عن بعد، وبطريقة غير مباشرة، جفاف الأرض في التلفاز، لكنه أصر مع ذلك على اختيار الطريقة الأولى، المبنية أساساً على النقل التلفزي غير المباشر عوض الاتصال المباشر، وكأنه يريد بذلك أن يركز على أثر الوسيلة الناقلة / التلفاز، أكثر من الموضوع المنقول / الأرض الجافة، ولتأخذ من ذلك أرضية لسبر أغوار نفوس المشاهدين فيما ينقل من كوارث، ليمتزج الحس بالإحساس في لوحة جميلة متكاملة تعكس براعة الكاتب وقدرته الكبيرة على التخيل والإبداع،

تماماً كما حصل في كتابته الروائية بعد رواية ( بدرزمانه ) وما بعدها، وأن على النقد أن يلتقط هذا التحول الإبداعي ليراجع بعض أحكامه السابقة بما يتناسب ومستجدات التجربة الإبداعية اللاحقة، إحقاقاً لحق وإنصافاً لصاحبه، كي لا تظل الممارسة النقدية متخلفة عن الدينامية الأدبية، وأن تواكبها مواكبة لصيقة بما من شأنه تحرير الأدب والقراء العاديين من سلطة بعض الأحكام النقدية، مهما كانت وجاهتها، ومكانة أصحابها.

وفي الأخير لا بد من التأكيد على أن ما قلته سابقاً، لا ينبغي أن يفهم إطلاقاً، بأي حال من الأحوال، على أن الأستاذ مبارك لم يعد واقعياً في الكتابة، أو أنه ما عاد يكتب عن الواقع، بقدر ما يعني فقط أنه غير طريقته المألوفة في التعبير عن هذا الواقع، فانتقل من الكشف الموضوعي للواقع، إلى التعبير عن آثارة الذاتية من الداخل، وبالتالي من إبراز مظاهر الواقع في الأشياء، لإبراز آثارة في الإنسان، أي من الوصف الحسي للواقع، لوصف إحساس الفرد به، وكأن الواقع ذاته في الكتابة لم يعد له معنى، أمام مزاحمة الصورة، فأراد أن يبحث عن دور جديد يعطي منتوجه الأدبي مشروعيته المفقودة، ويكمل أداء الصورة الناقصة في نفس الوقت، إنه الإحساس الداخلي الذي تعجز الصورة بحكم سطحياتها وحسياتها عن نقله وتبليغه.

يتجلى ذلك بشكل واضح في قصة ( قوس قزح ) والنقل التلفزي لمظاهر الجفاف الذي ضرب الفلاحة المغربية وأضر بها، والاستغوار النفسي لآثار هذه الصور الحسية المنقولة على الدواخل الذاتية للمشاهدين، وبذلك يظهر التكامل التعبيري بين وسيلتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الوقت، وكيف



## هوامش الدراسة:

- المغربية، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، سنة : 2006، ص: 68.
- (14) شعيب حليفي : دراسة مذكورة، 2006، ص: 52.
- (15) عبد الفتاح الحجمري : نقد القصة في الجامعة، المفهوم والمنهج، ضمن كتاب جماعي بعنوان: أسئلة النقد القصصي بالمغرب، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، 2006، ص: 39.
- (16) شعيب حليفي : دراسة مذكورة، 2006، ص: 54.
- (17) محمد برادة : التجنيس والمرجعية في القصة القصيرة بالمغرب، ضمن كتاب جماعي بعنوان : القصة المغربية، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، 2006، ص: 62/63.
- (18) نجيب العوي : القصة القصيرة والأسئلة الكبيرة، ضمن كتاب جماعي بعنوان : القصة المغربية، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية 2006، ص: 43.
- (<sup>o</sup>) أنظر بهذا الخصوص أحمد المديني : فن القصة القصيرة بالمغرب: في النشأة والتطور والاتجاهات، منشورات دار العودة، بيروت / لبنان، بدون تاريخ، وخاصة فصله الثالث من الصفحة 305 وما بعدها. و انظر كذلك كتابه الثاني : الكتابة السردية في الأدب المغربي الحديث : التكوين والرؤية، مطبعة المعارف الجديدة، سنة : 2000، وخاصة فصله الثاني من الصفحة 129 وما بعدها.
- (19) مبارك ربيع : مقتطف من الورقة التقديمية للمهرجان الوطني للقصة القصيرة لمدينتي بني ملال وأزيلال، المنظم يومي 27 / 28 ماي 2011، والمخصصة أعماله لتكريم الأديب المغربي مبارك ربيع.
- (20) أحمد زياد : دراسة مذكورة، 2006، ص: 91.
- (<sup>o</sup>) للإشارة تقع هذه المجموعة في حوالي 140 صفحة من الحجم الكبير، موزعة على أربع عشرة قصة، تتوسطها القصة التي تحمل المجموعة عنوانها، وهي بذلك تقسم المجموعة والكتاب لقسمين : قسم أول سابق يتكون من ست قصص، هي على التوالي : (لهب وضيء / يوم بلا وجوه / التشعيلة / ظلال / على الرمال / ذاك البحر) وقسم ثان لاحق يتضمن القصص السبع الباقية، وهي : ( الرجل والفراشة / قوس قزح / واسمة وسمه / معزوفة / خضيرا / الرجل والمرأة / عصفورة). وتمتاز في مجموعها خلافا لجامعة السابقة ب : بساطة محكياتها.
- تراجع اهتمامها بالتحكاية لفائدة الخطاب. تراجع السرد لفائدة الوصف.
- تودوروف: الأدب في خطر، ترجمة : عبد الكبير الشراوي، دار توبقال للنشر، 2007.
- (1) تودوروف : مرجع مذكور، 2007، ص: 15.
- (2) تودوروف: مرجع مذكور، 2007، ص: 12.
- (3) تودوروف : مرجع مذكور، 2007، ص: 16.
- (4) شعيب حليفي : العين والكحل، ضمن كتاب جماعي بعنوان : أسئلة النقد القصصي بالمغرب، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، سنة : 2006، ص: 52.
- (5) أحمد زياد : تجربة بوعلو القصصية بين النقد والانقاد، ضمن كتاب جماعي بعنوان : القصة المغربية، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، سنة : 2006، ص: 90.
- (6) أحمد زياد : دراسة مذكورة، 2006، ص: 91.
- (7) مبارك ربيع : شهادة بعنوان : ليس لدينا زيت مغربية، مجلة أفاق المغربية، عدد: ¼ دجنبر 1984، ص: 110.
- (<sup>o</sup>) مصطفى يعلى : ببليوغرافيا السرد المغربي، منشورات دار المدارس، الدار البيضاء، 2002، ص: 87/88/95، حيث يشير إلى أن مجموعة مبارك القصصية الأولى (سيدنا قدر) صدرت أول مرة عن دار المصراطي بطرابلس ليبيا سنة: 1969، وأن مجموعته القصصية الثانية ( دم ودخان) صدرت عن الدار العربية للكتاب، ليبيا / تونس، سنة 1975. بينما عمله الروائي الأول ( الطيبون ) لم تصدر طبعته الأولى سوى سنة 1972 عن دار الكتاب بالدار البيضاء.
- (8) نجيب العوي : القصة القصيرة بين سؤالي التجنيس والتحقيب، ضمن كتاب جماعي بعنوان : أسئلة النقد القصصي بالمغرب، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، سنة : 2006، ص: 19.
- (<sup>o</sup>) جابر عصفور : زمن الرواية، دار المدى، 1999، ص: 13 وما بعدها.
- (9) نجيب العوي : دراسة مذكورة، 2006، ص: 19/20.
- (10) نجيب العوي : دراسة مذكورة، 2006، ص: 41.
- (11) حسن بحراوي : دراسة ضمن كتاب جماعي عن القصة المغربية، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، سنة 2006، ص: 206.
- (12) أحمد بوزفور : الزرافة المشتعلة، عن الشعر في القصة، ضمن كتاب جماعي بعنوان: القصة المغربية، منشورات الشعلة، الطبعة الثانية، سنة : 2006، ص: 25.
- (13) أحمد بوزفور: القصة القصيرة فأر التجربة بين المرجعية والتجنيس، ضمن كتاب جماعي بعنوان: القصة

- لإشراك القارئ في بناء النص.  
 انفتاح محكيات النص عوض انغلاقها.  
 طغيان الشاعرية على أسلوب الكتابة عوض التقريرية السابقة.  
 القصص في مجموعها لا تقول شيئا مباشرا، بقدر ما تكتفي بالتلميح إليه فقط.  
 وهذه السمات الفنية والحكاية تتناقض كما هو معلوم ومواصفات الكتابة الواقعية التقليدية.
- تراجع الوصف المباشر وتعويضه بالتلميح والإيحاء.  
 التركيز على الإحساس عوض الحواس في تقديم الشخصيات.  
 التركيز على الباطن عوض الظاهر.  
 غياب الوصف الخارجي للشخصيات واستبداله بوصف تضاريسها الباطنية.  
 الاقتصاد في الوصف والسرد عوض الإطناب، وبالتالي الميل للتكثيف.  
 كثرة نقط الحذف بكل ما تتيحه من فرص واسعة



# التجريب في القصة القصيرة

## تجربة قراءة

زهور كرام

مغربيا وعربيا، نجدها أسماء أبدعت في القصة التجريبية، وكانت من مؤسسي حركتها، مثل القاص "محمد اشويكة" في تجربته الترابطية الأولى "احتمالات سيرة افتراضية لكائن من زماننا" وهي عن منشورات الكوليزيوم القصصي أبريل 2006<sup>2</sup>، مما يؤكد استمرار دور مشروع مؤسسي تجربة التجريب القصصي بالمغرب في التعامل مبكرا مع تطورات الظاهرة الأدبية على مستوى الوسائط التكنولوجية الحديثة، ثم التجربة الثانية "محطات" قصص ترابطية شتنبير 2009<sup>3</sup>.

من أجل إنتاج معرفة في نوع هذه العلاقة بين تجربة التجريب القصصي وتجربة النص الترابطي باعتباره مسارا تطوريا لمشروع التجربة، أقترح تأمل تجربة القاص "أنيس الرفاعي" من خلال مجموعته القصصية "اعتقال الغابة في زجاجة" الصادرة سنة 2009.

### 1- القصة التجريبية وخبرة التفاعل

قرأت لأنيس الرفاعي منذ نصوصه القصصية الأولى، غير أنني لم أكتب عنها، كنت أسجل ملاحظات وانطباعات على هامش النصوص. كنت في حاجة إلى التحرر من المفهوم المألوف لدينا عن النص الأدبي، والقصة القصيرة.

كانت نصوص أنيس الرفاعي - تبدو لي في

أثارت تجربة التجريب في كتابة القصة القصيرة بالمغرب نقاشات كثيرة، كادت أن تعصف بجوهر هذه التجربة. حين تم التعامل معها بالأدوات النقدية المألوفة، وتم وصفها بالتجريبية والانقلابية، واختزالها في لعبة خلخلة نظام السرد القصصي. وعلى الرغم، من كون التجربة قد عرفت تراكما مهما من النصوص، إلى جانب تنظيرات مؤسسيها الذين حاولوا تعبيد الطريق إليها من خلال بيانات وحوارات ولقاءات، فإن المجيء إلى هذه التجربة قراءة ونقدا ومعرفة بقي محفوقا بالحدز، وطرح الأسئلة عن جوهر منطق القصة فيها، وعن مفاتيح قراءتها، وسبل التواصل معها.

عندما نعود اليوم إلى وضعية النص الأدبي الذي يعرف تحولات بنيوية عميقة على مستوى الكتابة والتلقي، مع الوسائط الجديدة، نستطيع أن نقرب أكثر من تجربة القصة القصيرة التجريبية بأفق جديد، وتتواصل معها ومع منطقتها بكل ثقة، ومتعة ومعرفة، وذلك، لأن قراءتنا لما يصطلح عليه بـ "النص الترابطي"<sup>1</sup> أو "النص الرقمي" تجعلنا ندرك حقيقة التحولات التي عرفتها القصة القصيرة مع تجربة التجريب. وبهذا، يصبح الوعي بـ "النص الترابطي أو الرقمي" وعيا بالقصة التجريبية التي انفتحت على القارئ باعتباره مكونا نصيا، وعنصرا مؤسسا للنص. وبالرجوع إلى الأسماء المغربية التي كانت سباقة في إبداع النص الترابطي



المفهومي النقدي حول الأدب والقصة القصيرة، أو يتقبل الصدمة، ويتراجع عن قراءة النصوص.

## 2- "اعتقال الغابة في زجاجة" قصص بمنطق الاختلاف

تعد "اعتقال الغابة في زجاجة" (2009) المجموعة السابعة في الرصيد القصصي للمبدع "أنيس الرفاعي"، وهذا يعني أننا أمام مشروع قصصي يتطور، ويتطور معه تجربته الجديدة في كتابة النص القصصي. تتميز تجربة نصوص هذه المجموعة بالمظاهر التالية:

### 1- مظاهر المغامرة

تؤسس نصوص المجموعة القصصية "اغتيال الغابة في زجاجة" اختلافها مع الشكل المهيمن في كتابة القصة القصيرة، بمظاهر المغامرة في بناء النص، وأسلوب الكتابة، وشكل تأطير القصة. ويمكن إجمال بعض مظاهر المغامرة في العناصر التالية:

#### 1-1 العتبات

نعني بالعتبات العناوين الفرعية التي ترافق أقسام النصوص، وبعض القصص. وإذا وقفنا عند العتبات الثلاث الخاصة بالأقسام وهي عبارة عن نصوص لأصحابها، سنلاحظ أنها تؤشر على الدلالات التالية:

- هناك إمكانيات متعددة للتعرف على كيفية التكوّن.

- لا انتهاء الحكاية

- بالقرب من كل شيء حقيقي، هناك اللامرئي الذي لا نراه.

عندما نصوغ هذه العناصر في علاقتها بالمقام السرد الذي وردت فيه، يمكن افتراض رؤية معينة لكتابة / قراءة القصة من طرف الكاتب "أنيس الرفاعي" في المستويات الثلاثة:

- الاعتقاد بإمكانيات متعددة لبناء القصة

بداية تواصلها معها - خارج النمط المعتاد في بناء النص القصصي، تحرق كل التعاقدات النقدية والفنية التي تربينا عليها. وكنت - كقارئة - في حاجة إلى التحرر من المفاهيم المألوفة حول بناء النص الأدبي، ومنطق القصة القصيرة، وعلاقة الشخصيات والأمكنة بالحدث، لكي أحقق التواصل معها نقدياً.

عندما انشغلت - نقدياً ومعرفياً - بالنص الترابطي والأدب الرقمي، واطلعت على نصوص أدبية رقمية عربية وأجنبية، بدأ تفكيري النقدي يتغير، ويعرف تحولاً في تعامله مع الأدب. وذلك، بعد أن اكتشفت الحالة الجديدة التي أصبح عليها الأدب وهو يتحقق رمزياً بواسطة الوسائط التكنولوجية الحديثة. جعلني الإدراك الجديد لمفهوم النص الأدبي، أعود إلى نصوص المبدع "أنيس الرفاعي" من أجل تجديد التواصل مع نصوصه، وفق مستجدات تحولات النص الأدبي.

إن العودة إلى قراءة نصوص "أنيس الرفاعي" القصصية، والكتابة عنها بمتعة الاكتشاف، قد بدأ من عملية التحرر من المفهوم السائد حول الأدب.

وبهذا، أسجل على نصوص أنيس الرفاعي - وغيرها من نصوص مجموعة من كتاب القصة القصيرة بالمغرب، والذين أسسوا لشكل قصصي تجريبي، بعيداً عن الموصفات الجاهزة والمألوفة لنظام ترتيب القصة القصيرة - أنها من النوع الذي يفك المفاهيم السائدة ويدمرها، كما ينشط التفكير حول الإمكانيات السردية التي يمكن للقصة القصيرة أن تحيا بها ومن خلالها. إنها نصوص غير مهادنة، نصوص مربكة للثقافة النقدية السردية المعتادة، تبني بكتابتها شكل قراءتها. ولهذا، فكل مقرب من نصوص "أنيس الرفاعي" القصصية معتمداً على المفاهيم السابقة في تناول القصة القصيرة، وقراءتها، والتعامل معها نقدياً، فلا شك أنه مصدوم، مما يحتم عليه الوضع، إما أن يعيد النظر في الجهاز

أنيس الرافي، لأن الكاتب يعلن عن مراجعه ومناخ كتابته، بل الأكثر من هذا فإن نوعية المراجع تثير الدهشة لكونها مراجع خرجت عن المعتاد (الكتب) وتعاملت مع الشريط السينمائي باعتباره خلفية بصرية وفنية وثقافية وجمالية للنص القصصي. وهو وضع يحفز الفضول لدى كل قارئ، إما بإعادة مشاهدة الشريط في حال مشاهدة سابقة، أو الحرص على مشاهدة الشريط، قصد التعرف على نوع الوصال بين القصة والشريط. لعلها لعبة فنية تدخل الكتابة القصصية في لعبة التجريب بين الحكيم بالكتابة والحكي بالصورة. وعبر هذا التجريب يمكن للقارئ أن يشكل بناءاً جديداً للنص المقروء، باعتماد خياره في العودة إلى الشريط، أو الاستغناء عنه، وهو بهذا الإنجاز - حسب قراراته- فإنه يجعل القصة التي أمامه تأخذ أشكالاً جديدة من التكوّن. يؤهلنا هذا التخرج إلى الاعتقاد بكون النص الترابطي / الرقمي لم يكن حالة استثنائية من مسار النص الأدبي، وإنما يعد امتداداً متطوراً لحالة التجريب التي عرفت / تعرفها القصة القصيرة والرواية.

لا يخرج هذا التصريح بالمراجع عن المناخ العام الذي أصبحت تعيشه كثير من النصوص السردية بالمغرب على الخصوص، وهو إعلان الكاتب باعتباره مؤلفاً داخل المجال النصي. ومن يقرأ الوضع بالمفهوم السابق للتخييل، فإنه " قد " يصدر حكماً على طبيعة / مستوى إبداعية النص. غير أن هذا الوضع في الكتابة، يعيد إلى النقاش النقدي والمعرفي قضايا جوهرية في نظرية الأدب منها: مفهوم التخييل، والمؤلف والقارئ والنص الأدبي والكتابة الأدبية. إنها أسئلة جديرة بالنقاش نقدياً، خاصة مع الحالات التي أصبح عليها الأدب مع تجربتي التجريب والترابطي.

### 1-3 أسلوب الكتابة

إن أهم عنصر مثير للانتباه هو أسلوب الكتابة. والذي يتخذ مرة بعد التعدد في شكل كتابة القصة

الواحدة، من أجل إدراك زمن تكوّن النص القصصي. ولعل قصة " الزجاجة (مساهمة في تدمير الإيقاع)" تشخص بطريقة بليغة المستوى الأول من الرؤية.

-الاعتقاد بلا انتهائية الحكاية : تشكل نصوص القسم الثاني " الغابة " مظهراً نصياً للمستوى الثاني من الرؤية.

-قدرة القصة على كتابة اللامرئي، وتعبّر عنها العلاقة التداخلية بين النص المكتوب والنص- الصورة (الخلفية المرجعية).

تساهم هذه العتبات في تليين فعل المجئ إلى النصوص وقراءتها. كما تقدم - في مجملها - رؤية في معنى كتابة القصة. وهي بذلك، لا تشبه العتبات التي سبق وألفناها في النصوص الروائية والقصصية، والتي تأتي من أجل تدعيم محتوى النص وفلسفته، أو تأتي لتمنح الشرعية لمجموعة من القيم أو المواقف الإنسانية أو السياسية، أكثر ما تكون ذات علاقة بالشكل والبناء.

غير أننا عندما نعود إلى زمن تكوّن بعض الأجناس الأدبية، مثل الرواية سنلاحظ أنها اعتمدت مثل هذه العتبات فيما يخص التركيز على طبيعة الشكل الفني، ونوع الجنس الأدبي، وطريقة الكتابة في هذا البناء. وقد تكون تلك العتبات حالة معرفية طبيعية ترافق النص الأدبي عندما يعرف تحولاً في مفهومه، وبنائه ومنطق اشتغال مكوناته.

### 1-2 الإحالة المرجعية

تعيّن كل نصوص المجموعة في نهاياتها المرجع البصري (شريط سينمائي) وليس المرجع الورقي. نحن لم نألف مبدعاً يجهر بمرجعياته، إنما تلك مهمة الناقد الذي حين يكشف حضور نصوص أخرى، يدخلها ضمن ما يسمى بـ "التناص". كما لم نألف أن يصرح المبدع بخلفيته الثقافية، لأن ذلك قد يضعف إبداعية متخيله، ولأننا ورثنا مفهوماً عن الأدب في علاقته بالتخييل، يجعل من ضبط العنصر الواقعي داخل مجال النص مريكاً لزمن التخييل.

يحدث العكس في المجموعة القصصية لدى

السينمائي إلى جانب حضور قصة داخل قصة أو ما يمكن تسميته بالتضمين.

إن تجربة القص لدى المبدع "أنيس الرفاعي" جديرة بالانتباه إلى مشروعها الذي يتطور مع كل مجموعة قصصية. وهي تجربة تتطلب حسن الإصغاء، والتراث في القراءة، لأنها تجربة منتجة لحالة مغايرة لفعل القص. كما تعد تجربة القصة القصيرة المغربية من خلال هذا النموذج مدخلا أدبيا لإدراك معنى التحولات التي تعرفها الظاهرة الأدبية مع الوسائط التكنولوجية الحديثة، في إطار ما يصطلح عليه بـ "الأدب الترابطي" أو "الرقمي". يجعلنا الوقوف عند طبيعة التجربة القصصية التجريبية لدى أنيس الرفاعي وكتاب آخرين، وقراءتها بمسؤولية الدرس النقدي ومنطق نظرية الأدب، نتعامل مع "الأدب الرقمي" باعتباره حالة تطورية للنص الأدبي، وليس ظاهرة استثنائية، تأتي من خارج نظرية الأدب.

البريكي (فاطمة): مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2006  
كرام (زهور): الأدب الرقمي مقاربات مفاهيمية وتأملات ثقافية، الطبعة الأولى 2009  
www.midouza.net/vb/showthread.php?2955 (2)  
انقر الرابط التالي للتفاعل مع النص:  
(3): انقر الرابط التالي من أجل التفاعل مع  
www.alfawanis.com/chouika النص،

الواحدة، كما وجدنا مع نص "الزجاجة" حيث إمكانية قراءة نفس القصة بصيغتين مختلفتين. ثم بعد التكرار الذي يعد أسلوبا في الكتابة. وهو ليس من النوع التأكيدي أو التوثيقي أو الذي يهدف إلى خلق ذاكرة النص، إنما هو أسلوب وشكل في الكتابة. تتحقق الكتابة القصصية من خلاله. يأتي التكرار على شكلين: تكرار الحكاية (نموذج الزجاجة)، وتكرار يمس الجملة السردية ليبني الحكاية نصا في كل نصوص المجموعة. ولعل نص "الساق" يعد من بين أهم النصوص بلاغة في هذا المستوى الأسلوبي، وهو النص الذي يتشكل أيضا من قصة قصيرة جدا، مما يطرح إمكانية احتواء جنس القصة القصيرة لأجناس أخرى، وبهذا، نتساءل: هل يمكن الحديث عن قدرة استيعاب القصة القصيرة لأجناس أدبية أخرى مثلما وجدنا مع جنس الرواية؟ مادامنا نلتقي في مستوى نصوص مجموعة أنيس الرفاعي أجناسا أدبية وفنية مثل القصة القصيرة جدا والشريط

## الهوامش

- (1): للمزيد من المعلومات يمكن الرجوع إلى الكتب التالية:  
يقطين (سعيد): «من النص إلى النص المترابط من أجل نظرية للأبداع التفاعلي»، الطبعة الأولى 2005  
يقطين (سعيد): «النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية.. نحو كتابة عربية رقمية»، المركز الثقافي العربي، 2008.



# الرواية العائلية في قصص ربعة ريجان

## ” كلام ناقص “ أنموذجا

حسن المودن

” اكتشفت ... أن الحياة يمكن أن تكون مربعة من غير أهل “ (ص 102).

بلزأك، يقول أحد النبلاء الشباب لأمه: ” اليوم لم يعد هناك وجود للعائلات، فلا وجود إلا للأفراد “<sup>3</sup>. ويسجل النقاد المعاصرون أنه منذ الثورة الفرنسية، أصبح الفرد الحديث مجرد كائن ” مجرد من أصله “<sup>4</sup>، ولم يعد النظام الجنيا لوجي (نظام السلالة) ملائما مع نهاية النظام القديم، وتكاثر اللقطاء واليتامى أواخر القرن 19، وخاصة بعد الحربين العالميتين، ولم تعد العائلة بالانسجام والتماسك السابقين. إلا أن النقاد قد لاحظوا كذلك ظهور أشكال سردية ” عائلية “ لم تكن بكل هذا الظهور والقوة في الأزمنة السابقة، فإضافة إلى ” الرواية العائلية “ عند سيغموند فرويد، ورواية الأصول عند مارت روبير، ازدهرت الرواية الجنيا لوجية (رواية السلالة)، ومحكي الانتساب العائلي. ويعتبر هذا الأخير المحكي الأكثر حضورا في آداب العصر الحديث (كما توضح ذلك دراسات: / Laurent Demanze Dominique Viart).

والسؤال الذي يفرض نفسه اليوم، ماذا عن محكيات ” الرواية العائلية “ في آدابنا السردية العربية المعاصرة؟

هذا مبحث مهم، ولا يمكننا في هذا المقام إلا أن نسجل بعض الملاحظات وأن نطرح بعض الأسئلة وأن نتقدم ببعض الفرضيات بخصوص ” الرواية

1 - أفترض أن العنصر العائلي هو أهم عنصر تتأسس على أساسه قصص ربعة ريجان، وخاصة في مجموعتها الجديدة: كلام ناقص (2010). وإذا ما انطلقنا من فرويد في نصه: ” رواية العصا بين العائلية “ (1909)، فإن الحكاية العائلية هي، منذ القدم، نواة كل الخرافات والأساطير والآداب السردية. وإذا ما انتقلنا إلى مارت روبير التي استندت إلى نص فرويد في كتابها: ” رواية الأصول، أصول الرواية “ (1972)<sup>2</sup>، فإننا سنعرف إلى أي حد يخترق العنصر العائلي الكتابة السردية في العمق.

لكن ما يهمنا في هذا المقام لا يتعلق بتأكيد فكرة فرويد أو وفرضية مارت روبير، لأن الأدب السرد، في افتراضنا، لن يواصل سرد ” الرواية العائلية “ في كل مرة من أجل أن يؤكد النموذج الفرويدي، إذ لا بد أن في الأدب الإنساني ما قد يغني هذا النموذج، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار التحولات التاريخية التي يعرفها المجتمع الإنساني، والاختلافات الثقافية والاجتماعية بين المجتمعات، والخصائص المحلية، لا الكونية، للروايات العائلية.

وهكذا، فإذا كانت الأساطير والخرافات، مثلا، هي التي تقول ” الرواية العائلية “ في الأزمنة القديمة، فإن الرواية والقصص هي التي تحملت هذه المهمة في الأزمنة الحديثة: في إحدى روايات

إلى ما هو أكثر انحطاطا وتدهورا. ولنلاحظ مصير الأب في القصة الثانية: "تلك هي المعضلة"، ذلك الذي أهمل عائلته (زوجته وأولاده)، وأفنى عمره في النضال وخدمة الحزب، ليرمى في النهاية متقاعدا سياسيا مهملا، له رغبة كبيرة في المصالحة والعودة إلى عائلته، لكن كيف، بعد فوات الأوان، تلك هي المعضلة. ولنتأمل ما تقوله المرأة العصرية، المدرسة والكاتبة، في آخر قصة بالمجموعة:

"اكتشفت ... أن الحياة يمكن أن تكون مريعة من غير أهل" (ص 102).

هل يتعلق الأمر بامرأة مغربية حاولت التحرر من عالمها العائلي الأصلي، والبحث عن عالم عائلي جديد، لكن الحقيقة التي انتهت إليها هي أن لا قيمة للفرد، ولا حياة للإنسان، من دون أصوله العائلية:

"فبعد أن تجاسرت طويلا وعبث بما يكفي بأهلي وبنفسي ها أنا بحاجة إلى أن تعيد جدتي على أسماعي كل ما سمعت من قصص وحكايات" (ص 102).

في العقود الأولى من الاستقلال، كانت خطابات التغيير أكثر قوة، وكان الحلم ببناء عالم جديد كبيرا وجذابا، لكن أواخر القرن السابق وبداية القرن الجديد ستشهد فشل هذه الخطابات في تحقيق "التقدم" و "التغيير"، وستصاب الأيدولوجيا كما ستصاب الأنساق الفكرية والتشييدات النظرية الكبرى، وأضحى هناك عجز في صناعة الأمل واليوتوبيا، وباتت هناك أزمة تعيشها المثل السياسية، وكل ذلك يولد الإحساس باليتم، مثلما يولد الرغبة في العودة إلى الأصول واستعادة الانتساب العائلي الأصلي. ولهذا لا غرابة في أن تختتم هذه المجموعة القصصية بهذه الكلمات الدالة:

"سامحيني جدتي إكراما لك ولتلك الأجواء الساحرة التي افتقدتها جدا، سأخصص وقتا مريحا لي ولك كي نتبادل من جديد أنخاب الصلح ونفتح صفحات للمكاشفة" (ص 106).

والجدة هنا هي رمز السلالة والأصول، لكنها

العائلية" في أجناس السرد بالمغرب خاصة، وفي القصة القصيرة بالأخص.

2 - إلى أي حد يصح أن نفترض أن أشكال السرد وأنواعه الحديثة قد تأسست على الحكاية العائلية؟

لنتذكر أن "في الطفولة" هو أول عمل سردي مغربي حديث، وذلك طبيعي، إذا استحضرننا التحولات التي بدأ يعرفها المجتمع المغربي، والعائلة بالأخص، منذ عرف الحماية الفرنسية وصدمة الحداثة. ولا شك أنه من الخمسينيات إلى اليوم، سنكون أمام حكايات عائلية بطعم آخر، لأن تحولات عديدة عرفها المجتمع المغربي، من الاستقلال إلى اليوم، لا يمكنها إلا أن تولد "روايات عائلية" بخصائص مغايرة. ففي جنس الرواية، مثلا، نجد "الرواية العائلية" في النصوص الروائية المغربية المعاصرة أكثر تعقيدا والتباسا، إلى حد يبدو معه أن المعضلة الكبرى، في الحياة كما في الكتابة، هي بناء "رواية عائلية"، ودعوني أستحضر مثلا رواية: الليالي القمرية للروائي المغربي المملودي شغموم الصادرة سنة 2010.

وإذا ما انحصرنا في جنس القصة القصيرة، دعوني أزعم مثلا أن "الرواية العائلية" في قصص محمد زفراف تعني التحرر من العالم العائلي الأصلي، واستبداله بعالم جديد أسوى وأجمل وأنبل، وأن "الرواية العائلية" في قصص ربيعة ريحان تعني العودة إلى العائلة، إلى الأصول، هل نقول العودة إلى العائلة الأصلية بعد الفشل، ربما، في العثور على عالم عائلي جديد أفضل من الأول؟

لنتأمل القصة الأولى "كم أشعر بالدوار": بنت مراهقة طائشة، يتيمة الأب، تمردت على أمها، تتوهم أن عالم الدعارة يمكن أن يخلصها من عالمها العائلي الأصلي، الفقير والقذر، وتنسى أنها قد لا تعود في النهاية إلا بطفل لقيط، وأن صورتها (هويتها)، بالرغم من كل المساحيق الجديدة، لن تتحول إلا

التحول الأساس في الحياة الجنسية للطفل الذكر داخل عالم عائلي محافظ.

يمكن القول إن الكتابة لا تعرف الذكر ولا الأنثى، لأنها هي الذكر الأنثى معا. ويمكن القول إن الكتابة هي التي تأتي مزدوجة، متعددة الأصوات، تحكم بالعدل بين الأفراد، فتمنح كل واحد الفرصة ليقول الحكاية العائلية بلسانه، ومن منظوره الخاص، بل والأشد حميمية. وهذا ما تحقق في قصص "كلام ناقص"، بحيث يمكن الحديث عن "الرواية العائلية" من منظورات متعددة: البنت، الابن، الأم، الأب... ونفترض أن هذا الاتجاه يجعل الكتابة عند ربيعة ربحان بعيدة عن الأشكال والموضوعات النمطية التي ميّزت الكتابات السردية النسائية العربية المعاصرة.

ومع كل ذلك، أفترض أن قصص هذه المجموعة تمنح علاقة البنت / الأب / الأم فرصة أكبر ونصيباً أكبر من السرد والحكي، مما منحت علاقة الابن / الأم / الأب. والأكثر من ذلك، هناك من الأسباب ما يجعلنا نفترض أن أساس هذه القصص "رواية عائلية" محكية من منظور نسائي أنثوي، من منظور البنت خاصة.

ولاشك أن تحليل "الروايات العائلية" التي تركز على علاقة البنت / الأب / الأم، ومن منظور نسائي أنثوي، لا يمكنه إلا أن يغني النموذج الفرويدي الذي قام أساساً على علاقة الابن / الأم / الأب، وبقي، ربما، سجين منظور ذكوري منغل.

لنتأمل عنوان المجموعة: "كلام ناقص"، وهو عنوان قصة من قصص المجموعة، والمقصود به في هذا القصة ذلك الكلام الذي وصل الرواية ناقصاً لا كاملاً، وهو كلام فاحش عن أدق تفاصيل العلاقات الإنسانية وأكثرها غرقاً في السرية والكتمان: العلاقة الجنسية بين الزوج والزوجة. وهو كلام سمعته الرواية في صيدلية من رجل في سن الكهولة (الأب؟) جاء ليشتري حبوب الفياغرا، وهو، يا للمفارقة، يتحدث، بنوع من البوح المشين،

في الوقت نفسه مصدر القصص والحكايات. والعودة عودتان: عودة الحفيدة إلى عائلتها واستعادة أصولها العائلية، وعودة الكاتبة (الحفيدة كاتبة في القصة) إلى مصدر الحكي. فهل لنا أن نزعّم أن الكتابة القصصية المعاصرة بالمغرب تعلن رجوعها عن التجريب وعودتها إلى أصول القص والحكي؟

3 - بدل أن أبقى وفيًا للنموذج الفرويدي بخصوص "الرواية العائلية"، أفضل أن أنحاز إلى الأدب، وأن أنطلق من فكرة المحللة النفسانية ماريان هيرش في كتابها الصادر سنة 1989 تحت عنوان: الأم / البنت: التحليل النفسي والنزعة النسائية: يمكن لنماذج الرواية العائلية أن تتنوع، سواء بالنظر إلى أن الأمر يتعلق بكتّاب وكاتبات، أو سواء بالنظر إلى مراحل التاريخ والتقاليد الثقافية المختلفة.

وأهمية هذه الفكرة أنها تقود إلى إعادة النظر في كونية النموذج الفرويدي الذي تنطلق منه مارت روبير في كتابها السالف الذكر. خاصة وأن هذا النموذج الفرويدي يركز على علاقة الابن بالأم، معتبراً علاقة البنت بأبها مطابقة للعلاقة الأولى، مع بعض التعديلات الضرورية. لكن هل يصح أن نعتبر الرواية العائلية القائمة على العلاقة بين البنت والأب مطابقة للرواية العائلية التي تقوم على علاقة الابن بالأم؟ هل يمكن أن نتحدث، من جهة، عن "رواية عائلية رجالية ذكورية"، ومن جهة أخرى، عن "رواية عائلية نسائية أنثوية"؟

الأمر، ربما، ليس بالبساطة التي تتصور. فاللافت في قصص "كلام ناقص" أنها تملك القدرة على أن تقول الروايتين العائليتين معا، من منظور المرأة كما من منظور الرجل، من خلال علاقة الابن / الأم كما من علاقة البنت / الأب. ونص "ذكورة" محكي طفلي ذكوري بامتياز، نعتقد، في مخيلتنا، أن الطفلة / المرأة لا يمكنها حتى أن تتصور بعض التفاصيل، فكيف تكون قادرة على سرد التفاصيل الدقيقة للحظات



الأب والأم والأخ يعنفونها ويزجرونها، وكانت تنزوي بعيداً، وعندما يتناهى إلى سمعها صوت أبيها وهو يصرخ، تنظر إلى صورة الرجل على الجدار (أهو الأب؟) ببرود وتخرج له أصبعها الوسطى. يضربها أخوها ويعنفها، ولا أحد يتأثر لذلك، لا الأب ولا الأم، ” مرات عديدة كنت أقول في نفسي: هؤلاء ليسوا أهلي“ (ص 42).

مع فترة البلوغ، ستعرف تحولات جسدية ونفسية غير مسبقة، حولتها إلى شخص آخر، فأقلعت عن إغصاب الآخرين، وتغيرت نظرتها إلى صورة الرجل على الجدار. لكن الأب سيموت، وكان ارثها الاختياري الممكن هو صورة الرجل على الجدار، لكن الجدار من دون تلك الصورة يبدو ” عامراً بقوة الفقد والرحيل“ (ص 46).

في قصة ” موعد في الربيع“، ترى الطفلة أن لا معنى في تلك النزاهة التي تقوم بها الأم مع قريبتها وأولادها العفاريين، أولاً في غياب الأب، موضوع حب الطفلة، وثانياً، لأن تلك العائلة بنت كبرى تمارس أشياء غامضة بجسدها وعلى جسدها، هي الطفلة الصغيرة.

في قصة ” مقام الجرح والارتياب“، ابنة العم أم نموذجية من المعدن الأصيل، معدن الخير والجمال والحب. زوجها/صورة الأب قد مات، وكان ” رجلاً مخبولاً قبيح الوجه كان يبيع النعناع على الرصيف“ (ص 81).

في مقابل هذا الغياب الكبير للأب، هذا الوجه السلبي للوالد، نجد الحضور الكبير والايجابي للأم، وخاصة في قصة ” تلك هي المعضلة“ و” مقام الجرح والارتياب“. والأكثر لفتاً للنظر أن المجموعة القصصية تنتهي بقصتين دالتين: في القصة ما قبل الأخيرة، وحده حضور الأم يبدد مخاوف الطفلة في ظلام الليل، وفي القصة الأخيرة، نجد العودة في نهاية الحكاية لا تكون إلى الأب، بل إلى الجدة / الصورة الأعرق للأم. وبعبارة أخرى، فالحكاية تستبعد في النهاية الأب لصالح علاقة البنت / الأم / الجدة.

إلى رفيقه عن عروسه من مضاجعته إياها، وهي في التاسعة عشرة من عمرها (الابنة؟).

ما تبوح به هذه الحكاية العائلية هو أن الزوج، وهو في سن الأب، مقرف ومثير للسخرية، لأنه يبوح بما لا ينبغي له أن يبوح به ويعرضه على قارعة الطريق، فالعلاقة الجنسية بين الزوج وزوجته، علاقة حميمة سرية مقدسة، لا ينبغي للرجال كما للنساء (تكره الراوية كل ذلك الحديث المقرف عن علاقة زميلاتهما في العمل بأزواجهن) الجهر بها علناً. وما أثر في الراوية أكثر أن هذا الكلام الناقص قد يبدو لها مألوفاً وسط النساء، لكن تفاجأت به في أوساط الرجال، خاصة وأن الرجل في سن الأب، وعروسه في سن الابنة، وهي الأخرى، أي الراوية، ربما، هي في سن الابنة. كأنما العلاقة التي يتحدث عنها الزوج المسن هي علاقة بين الأب وبنته. وهي العلاقة التي لا تقال ولا تحكى، لأنها محرمة وممنوعة.

الغائب الأكبر في محكيات هذه المجموعة العائلية، أو الوجه الأكثر سلبية في العائلة، هو الأب:

في قصة ” كم أشعر بالدوار“، الأب ميت، والبنت في سن الثامنة عشرة، لا أحد هنا ليعيلهما، تتمرد البنت على أمها، وتدخلها سلمى صديقتها إلى عالم المال والدعارة.

في قصة: ” تلك هي المعضلة“، أب متقاعد فاشل ضعيف عاجز جنسياً، أهمل أسرته، وأفنى حياته مناضلاً في خدمة الحزب، لم يحقق شيئاً لكنه فقد عائلته. من حسن الحظ لم يلد بناتاً، بل ذكورا فقط، ولا تكون بنته قد نالت منه الكثير من الحرمان. هذا ما اعترف به هو نفسه. والواقع أن لا لوجود لبنت يمكن أن تتحمل غياب الأب وإهماله. انه أب سلبي لا يصلح أن يكون نموذج العلاقة المثالية بين البنت والأب.

في قصة ” آخر الوجود إطار“، تتذكر الراوية أوجاع الطفولة والبلوغ والمراهقة: في الطفولة، كان

بمرحلة ما قبل أوديب، مرحلة البنت / الأم / الجدة، حتى في قصة "ذكورة" الخاصة بعلاقة الابن / الأم، يرفض الطفل مغادرة الطفولة، وينظر من مستجدات مرحلة البلوغ والمراهقة، كأنه لا يريد، هو الآخر، أن يستبدل الأم بأي شيء آخر. هل هناك ما قد يسمح لنا بأن نفترض بأن الكتابة الذكورية هي كتابة أوديبية، وأن الكتابة النسائية هي كتابة ما قبل أوديبية؟ وبعبارة أخرى، هل نقول إن "الرواية العائلية" المحكية من منظور البنت أكثر تعلقاً بالأم، لا بالأب؟

وما علاقة غياب الأب بـ "كلام ناقص"؟ أي يمكن أن نزعّم بأن غياب الأب، غياب موضوع حبّ البنت، هو ما يجعل الكتابة "كلاماً ناقصاً"، غير مكتملة؟ أهذا "النقص" هو ما يفسر هيمنة التشبيه، كآلية تصويرية بلاغية، على المحكيات العائلية في قصص ربيعة ريحان؛ كأن من الصعب القبض على ذلك الشيء الذي تريد أن تقول وتكتبه، فتجد في التشبيه ما يقرب صورة / شبه ذلك الشيء المفقود والمفتقد؛ الأب؟ ألا يقربنا هذا من معنى للكتابة يجعل من اللااكتمال العنصر الجوهرى الذي يلازم الكتابة، لا اكتمال يعود إلى أن موضوع الرغبة غائب مفقود؟ أم نقول إن الأمر يتعلق بـ "رواية عائلية" ذات نزعة نسائية تهيمن فيها الوحدة المندمجة مع الأم في غياب أي دور للرجل / الأب؟

بالنسبة إلى فرويد في نصوص متأخرة (نص، الأنوثة، 1932)، هناك اختلاف كبير بين الطفل والطفلة، وهو الاختلاف الذي يجعل من تحرر البنت من الأبوين أشدّ ألماً وأقلّ كمّالاً. ففي مرحلة ما قبل أوديب، موضوع حبّ الابن والبنت معا هي الأم، ولأن الأمر يتعلق بعلاقة محرمة ممنوعة، فعلى الابن أن ينقل رغباته الفريزية إلى امرأة أخرى على صورة الأم، لكن المهمة أصعب بالنسبة إلى البنت، إذ عليها أن تمرّ إلى مرحلة ثانية تقتضي استبدال الأم بالأب، ثم بعد ذلك تستبدل الأب برجل آخر.

ويبدو كأن مهمة البنت صعبة ومستحيلة في "الرواية العائلية" التي تولّفها قصص ربيعة ريحان، فغياب الأب أو موته أو انحطاطه لا يسمح لها بأن تغادر حضن الأم وأن تؤسس موضوع حبّ جديد على أساس صورة نموذجية مثالية للأب، أو على الأقل لا يسمح بالانفصال الطبيعي عن الأب، فالموت موجود دائماً هنا ليفصل بيننا وبين موضوع حبنا.

وهذا الإحساس بالفقد واليتم هو ما جعل "الرواية العائلية" تبدو كأنها تبقى وفيّة للمرحلة الأولى، الأصلية، مرحلة الطفولة والأمومة، وتفضل لو لم يكن هناك كل هذا الوجد والألم، للخروج من مرحلة الأم إلى مرحلة الأب، والأشدّ غرابة وإيلاماً أن يموت الأب، وأن يفقد، في تلك اللحظة بالضبط التي تكون الحاجة إليه كبيرة.

في أكثر من نص، يبدو أن هناك تعلقاً شديداً

3 - Balzac, Ursule Mirouet, La comédie humaine, tome 3, Gallimard, Paris, 1976 - 1981

4 - Laurent Demanze, Encres orphelins, Josi Corti, Paris, 2008, p31.

1 - ریحان ربیعة، كلام ناقص، قصص قصيرة، بیت الیاسمین للنشر والتوزیع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2010.

2 - مارت روبیر، رواية الأصول وأصول الرواية، الرواية والتحلیل النفسی، ترجمة وجیه أسعد، منشورات اتحاد کتاب العرب، 1987.

## جمالية الذكرى قراءة في المجموعة القصصية «منذ تلك الحياة» للطيفة باقا

عبد الرحمن التمار

-مدخل:

من هنا، نتساءل ما هي القضايا والدلالات المتولدة جراء فعل التذكّر النصي؟ وما هي الجماليات المساهمة في تسريد الذكرى قصصيا؟

### 1- الذكريات.. فقدان للحاضر:

تمتد الذكريات على زمنين دالين؛ الأول زمن الماضي بوصفه أصل تكوّن الحدث وتشكّله، وهو حدث متمفصل إلى دائرة نفسية واجتماعية قوامها إيجابية الحدث المؤثر على الذات في سيرورتها التنموية، وإلى دائرة نفسية وفكرية واجتماعية أساسها سلبية الحدث الدافع الذات إلى الارتكاس والانهمام في مسارها الوجودي. والثاني زمن الحاضر الذي صارت فيه الذات مرهونة بوجود مخالف للماضي، فصار الفقدان أو الامتلاك حافزا لاستحضار الماضي، ليس باعتباره ماضيا، بل بوصفه «حدثا» مليئا بالدلالات والمعاني. ويمكن القول إن جمالية الاغتراب في الحاضر، المؤسسة للكينونة الوجودية لبعض الذات النصية في قصص «منذ تلك الحياة»، هي الكامنة وراء استحضار ذكريات الماضي المنصرم. تقول الساردة في مفتتح أول قصة «آيلات إل الخيبة»:

«استوقفتني المرأة لتخبرني أن زهيرة جُنت. سمعتها بعد ذلك تقول إنها صادفتها بيهو مستوصف الحي، كانت تنتظر دورها أمام قسم الأمراض العقلية حاملة كيسا بلاستيكيًا جمعت داخله خصلات شعرها الأسود الذي قصته بسكين المطبخ.. وإنها كانت توزّع على

ينبني التخيّل النصي للقصص التسع المشكلة للمجموعة القصصية «منذ تلك الحياة»<sup>1</sup> للقاصة المغربية «لطيفة باقا» على نسق دلالي ذي بنية ثلاثية الامتدادات: التذكّر بوصفه آلية فنية في بناء النص القصصي، والطفولة باعتبارها حالة وجودية بخصائص مميزة في حياة الذات الساردة أو المسرود عنها، والمرأة بصفتها كينونة نوعية في امتدادات مختلفة. إن هذا لا ينفي تقاطع التقارب والتعارض مع المكون الآخر، في حالة الطفل أو المرأة، المنبثق من الإنسان بوصفه جذرا للوجود الأنطولوجي للكائن البشري في تصنيفه الجنسي.

هكذا، تكون العوالم المشيدة في نصوص «منذ تلك الحياة» قابلة لبناء دلالات مختلفة، بناء على جمالية التذكّر والذكر، تتجاوز بالضرورة، الذات والذوات النصية الأنثوية، فتعانق عالم الإنسان عامة. وبعبارة أخرى يجب النظر إلى المكونات الدلالية والفنية البانية للنصوص القصصية (التذكّر، الطفولة، المرأة) باعتبارها دوالا نصية حكمتها قصدية ما أثناء الإبداع، لكن تشييدها في نسق قصصي بمواصفات جمالية خاصة يفضي إلى تحريرها من أي مدلول جوهرائي، لأن «بناء الموضوع الجمالي المناسب لا بد أن يراعي القصديّة، شريطة تحريرها من التمثّل التبسيطي»<sup>2</sup>.



على شحنتها بقيم مواجهة الانهيارات المهددة للذوات الإنسانية باستمرار.

والعالم الثاني أساسه «القناع» المصنوع بالهباء والنقصان، والمعلل عن كينونة غارقة في عبثية الوجود؛ مما يجعلها كينونة بشرية تثير الحزن والشفقة عليها، وتفعل مبدأ النفور منها والابتعاد عنها، لأنها ذات خرقت نسق الوجود النمطي. لهذا ترشح القصة بمذلولات شتى، من بينها الدلالة على تصوير واقع إنساني عام، وأنتوي خاص، يحكمه اللامنطق المتوكد من وضعية تتسم تحولات فجائية ذات طابع ارتكاسي، فتصير بموجبه حياة الكائن البشري عبثية وخالية من المعنى.

وترسم القاصة «لطيفة باقا»، عبر جمالية الذكرى، الواقع المفارق بين لحظتين زمنيتين: الماضي والحاضر. هكذا، نجد قصة «لأن الوجود كان أضيق من أن يتسع لروحها..» مبنية فنيا على نظام التشذير المعبر دلاليا عن تشذّر نفسي لذات أنثوية تعيش حاضرها بناء على الذكرى، والمعلل جماليا عن المواجهة بين الأزمنة (الماضي والحاضر) التي تقول بتأسيس النص القصصي على التقطع. لهذا احتل التذكّر موقعا هاما من خلال وضعين: الأول لغوي يسجل تجليه الأبرز في الحضور الكثيف للفعل «أتذكر، بما هو حضور هام في بناء النص القصصي، والثاني وظيفي يتحقق وجوده في الفعلية القوية للذاكرة التي تجمع بين الشيء ونقيضه.

ينمّ التذكر، بصفه فعلا ذهنيا، عن حالة مفارقة بين «الآن» الحاضر و«الها» الحاضر: «أتذكر: اكتشفت مؤخرا أنني امرأة «منتهية»، وأنتي جئت إلى هنا لأموت بسلام»<sup>8</sup>، وبين الماضي والزمن المنصرم: «في ذلك الزمن كان للحرية مذاق مثل مذاق الأيس كريم في الفم»<sup>9</sup>.

تتموقع الذكرى، من خلال ما سبق، رمزيا ضمن جمالية الرفض؛ رفض زمن حاضر مأخوذ بوضع الحواجز أمام الذات الأنثوية، مما يعرقل مسارها التطوري، ويشل حركيتها، مما يجعلها سجيئة

الأخرين حفنة صغيرة من حبات عبّاد الشمس»<sup>3</sup>. يُعدّ الجنون، هنا، معادلا رمزيا للفقْدان، مما يفضي للاغتراب عن الواقع، فتشعّ في النفوس مشاعر الأسى على ضياع كينونة بشرية مكتملة (زهيرة هنا)، وتحوّلها إلى كائن بشع شكلا (شعر مقصوص) وفعلا وحركة. لذلك تبدو المفاجأة ظاهرة على الساردة التي «شُلّ سمعها، في مقام التواصل، حينما أُخبرت بجنون «زهيرة». إن صدمة الإخبار كانت محركا للذاكرة كي تستحضر ماضي الشخصية المجنونة راهنا: «تذكرت فجأة أنها تضع فوق وجهها خرقة سوداء منذ حوالي سنة..»<sup>4</sup>، «قبل سنة من الآن، التقيت زهيرة بمدخل السوق. أتتني من الخلف ودفعتني حتى كادت أسقط وكيس السمك يتأرجح في يدي، ثم أخذت تضحك»<sup>5</sup>، «تذكرت شبقها»<sup>6</sup>، «تناولت زهيرة يدي بين يديها بحنو أخت كبرى وهمست بصوت لم أكن أصرفه: -إنك ما تزالين طفلة.. ستفترمين بدورك يوما ما.. كل واحدة منا ينبغي أن تنتظر حتى يأتي دورها»<sup>7</sup>.

تعدّ ذكريات الماضي، بالنسبة للذات الساردة رفقة شخصية «زهيرة»، نتاج وضع راهن لهذه الشخصية مليء بالألم. وبذلك تندرج الذكرى في سياق جمالية الاستبدال والمحو؛ ونقصد بها رمزية البحث عن مظهر صورة مرعبة وشائنة لذات إنسانية كانت موسومة بالبهاء والفرح. وبالتالي فالذكرى تدخل في سياق استبدال واقع «الجنون» بفعل «عقلاني» كان يضع مسافة كبيرة فاصلة وفارقة بين العقل والجنون.

تصير الذكرى في قصة «آيلات إلى الخيبة»، إذا، تشخيصا رمزيا للتحولات الفجائية التي يمكنها أن تمسّ الإنسان في مساره الحياتي؛ تحولات تصيب الكائن البشري فتنتقل بموجبه الذات بين عالمين:

العالم الأوّل ملؤه «الوجه» الطافح بالبهاء والامتلاء، والدال على كينونة مكتملة ومساهمة في امتلاء الذوات الأخرى كي تتجاوز ضعفها، كما تعمل

وجودها وفعلها وتصرفاتها وسلوكياتها على شرطية الفعل العقلاني؛ فيصير الحس والشعور والحالة.. مجرد وسائل لإدراك كُنه العالم، وبالتالي فالوسط ليس مهما بقدر ما يهم العالم المُدرك من هذا الوسيط، والوجود الرمزي المتولد منه.

من هنا، فإن الذكرى في النصوص القصصية لمجموعة «منذ تلك الحياة» يمكن اعتبارها تجلياً رمزياً لجمالية البحث عن البديل؛ بوصفها جمالية دالة على رغبة في الذات النصية، الرامزة لكثير من الكائنات البشرية الخارج نصية في تغيير وضعه كلما وجد نفسه محاصراً في عالم مأساوي. بيد أن هذه الجمالية لا تعبر، في تقديرنا، على الأقل، على ذكريات محققة، بل محتملة؛ سواء نظرنا إليها باعتبارها دوالاً نصية، أم بصفاتها مدلولات احتمالية، مادامت «القصة التخيلية مرجعها الأساس هوبنيتها الخاصة، لأنه حتى إذا ما وقعت مماثلة بين أحداثها وبعض أحداث الواقع، فإن العقد المبدئي بين الكاتب والقراء لا ينص عادة على تحديد مرجعية ما، بل على العكس من ذلك ينص على وجود هذه المرجعية»<sup>13</sup>.

## 2- الطفولة.. عوالم ومواقف:

إن التمثل الرمزي للطفل، باعتباره «كائنًا علائقيًا Relationnel يخضع لتفاعلات نفسية واجتماعية وثقافية متداخلة منسجمة بخصوصيات المرحلة النمائية التي يحياها»<sup>14</sup>، يسعف في تبين الدلالات الرمزية التي يولدها التجلي النصي للطفل في قصص «منذ تلك الحياة». إنها دلالات تؤكد انزياح الذات الطفولية عن أي دلائل جوهريّة مقترنة بالطفل داخل القصة، بحكم أن تجلي الذات الإنسانية في مرجعية النص القصصي لا يعبر عن تطابقها مع الذات الإنسانية الخارج النصية بمختلف امتداداتها؛ أي «أن الأنا، في القصة القصيرة لا يساوي الأنا، في الواقع اليومي»<sup>15</sup>.

انسجاماً مع بنية الذكرى، تحضر الطفولة في قصة «منذ تلك الحياة»، باعتبارها تسنيماً رمزياً

الجدران والأعراف. وبذلك تكون الذكرى محطة لإدراك مأساة الراهن، بمختلف تجلياته، لدى الذات الأنثوية، مما يولد الحافز الفعلي لتبحث عن حريتها، فتجدها مفتقدة حالياً ومحققة فعلياً في زمن مضى.

تصير الذكرى، إذا، في قصة «لأن الوجود كان أضيق من أن يتسع لروحها..» تعبيراً رمزياً ضمن نسق دلالي تبنيه جمالية الرغبة؛ رغبة الإنسان في نشدان المغايرة كلما وجد نفسه محاصراً في زمن يقيد حركاته ويشل أفعاله، فيتولد لديه النين إلى أزمنة وذكريات منصرمة تنطوي على دلالات الانطلاق والتحرر. وذلك دليل على انشداد الإنسان للغبطة والفرح، وعشقه للانطلاق والحرية التي لا يمكن ممارستها إلا داخل الزمن<sup>10</sup>، على حد قول الناقد الألماني «زيوكولوفسكي». وبالتالي حينما لا تحقق الذات النصية القصصية توازنها في الحياة المعيشة الراهنة، فإنها تحتفي بالذكريات الماضية، فتصير بموجب ذلك الإبدال الذكريات عنصراً هاماً في التحقق الوجودي للشخصية التي تقول: «أذكر كل ذلك.. لا أنسى أي شيء أبداً»<sup>11</sup>.

وقد تتجلى الذكرى في قصص «منذ تلك الحياة» مجرد لحظة قصيرة جداً، بيد أنها مضيئة لأحد الجوانب المعتمدة في التجلي الوجودي للذات النامية والمتطور في مسارها الحياتي. وبذلك تكشف الذات النصية عن تحول الذات في امتدادات مختلفة: «تعبيرني قشعريرة مبهمه شبيهة بتلك التي كانت تغبر جسدي الصغير في لحظات الخوف القصوى في زمن لم تكن فيه للمشاعر أسماءً بعينها»<sup>12</sup>. إنها الذكرى الدالة على التعارض بين زمنين توطرهما مقولة واحدة هي: التطور الحاصل في حياة الإنسان. إن الزمن الأول هو زمن طفولي يرسم صورة «إنسان- طفل» مُشبع بالتلقائية كلما اكتسحه الظلام، وبالعفوية حين يجابه الإنسان المخالف لكيونته وهويته. وهذا يجعله زمناً محدوداً من جهة، وزمناً يقف عند سطح الأشياء ولا يتوغل في عمقها. أما الزمن الثاني فهو زمن النضج الذي تؤسس فيه الذات الخاضعة للتطور



الشذوذ، فيعنف الأطفال مستغلا سلطته المعرفية والرمزية (معلم)، التي كان مفروضا أن تدفعه للترفع عن الاستجابة لنداء الفرائز، وتقوده، بالمقابل، إلى الامتنال لسلطة العقل.

وتحتفي قصة «زازيا» بالطفولة من زاوية الإدراك. نقصد بالإدراك، هنا، التجلي المتنوع لمختلف معالم وعي الذات الطفلية بوجودها المجتمعي المتجلي في النص القصصي من جهة، وبإدراك كينونتها الخاصة بمكوناتها المتعددة والمختلفة من جهة ثانية. الإدراك الأول يولد الانسجام مع «التعاليم» المجتمعية حيناً، و يُنتج رفضها حيناً آخر. والإدراك الثاني يقول بالوعي العميق بـ«الذات الطفلية»، باعتبارها كينونة قائمة على التميز النوعي عن باقي الكائنات البشرية الأخرى، مما ينتج عنه، لزوماً، وعي نوعي بمختلف التحولات التي تعرفها الذات الطفلية في مسارها التطوري.

يمكننا أن نستشهد في هذا السياق، بناء على الدوال المؤسسة لمرجعية النص القصصي «زازيا»، بتحولين اثنين في كينونة الذات الطفلية، خاصة الطفل - الأنثى، كما يشخصهما النص القصصي:

التحول الأول معنوي يخص العاطفة بوصفها إحساساً وشعوراً تدركه الطفلة - الأنثى في منطقة «العين بين»، بين طفلة تكتفي بحُب الأسرة البريء، وبين شابة تحررت من طفولتها وارتقت عُمرها، فأدركت حاجتها لحُب من نوع آخر. يبقى هذا الإدراك رهيناً بجعل الذات الطفلية تعاني، خاصة حينما تغادر عالمها الطفلي، حيث يستعصي عليها فهم إجماع «الأقران» عن مبادلتها الحب، فتظل تنتظر من يضخ في القلب دماء جديدة أساسها الحب العاطفي وليس الأبوي والأمومي: «زازيا تنتظر.. لا تزال تنتظر الحب الجامح المتوهج الذي سيتدفق في شرايين كيانها فيقوضه تماماً لتبحث من جديد.. أنا أفهمها من خلال هذا الحزن المترامي كبحيرة زرقاء صافية..»<sup>18</sup>.

أما التحول الثاني فمادي يهم «الجسد»، بوصفه

كاشفاً لعوالم مسكوت عنها، أحياناً، في حياة الأطفال. تقول الساردة: «في تلك الحياة الماضية.. كنت أحمل معي دميتي الزرقاء إلى الفصل. معلمنا «سي العلمي» كان يأخذها مني خلال الدرس ويلقي بها في خزانة الفصل حيث الدهاتر الملونة.. دهاتر الامتحان كانت بيضاء دائماً..»<sup>16</sup>، ووردية كانت صديقتي اللدودة وكانت تجلس في المقعد المجاور. في فترة الاستراحة كان «سي العلمي» يجلسنا فوق حجره، يداعب صدرينا الضامرين ويسألنا:

متى تكبران أيتها المعزتان؟

كان يفلق باب الفصل ويحتفظ بنا.. الآخرون كانوا يركضون في ساحة المدرسة.. ولم أخبر أبي.. ووردية أيضاً بكت ولم تخبر أحداً.. «سي العلمي» كان ضحها وله كرش.. وكان مذاق لعابه مقبلاً..»<sup>17</sup>.

تتداخل الذكرى والطفولة، إذاً، في سياق قصصي محمل بإشارتين: إشارة أولى تكشف تذكر زمن مضى من واجهتين؛ الأولى يشخصها الحنين إلى لحظات الحرية والبراءة والعفوية ضمن «مجتمع الأطفال» وهو حنين مضمّن، الثانية تجسدها إدانة «العنف الرمزي» المفضي لشل حركة الأطفال وتقبيد حريتهم واستباحة أجسادهم دون حق وهو عنف ظاهر. وإشارة ثانية ترسم ملامح مرحلة عمرية (الطفولة) تقول بالشيء ونقيضه: المألوف والشاذ، الحرية والقيّد، العفوية والتصنع، البراءة والمكر، السلم والعنف.. إلخ. تقتزن المقولات الإيجابية، من الثنائيات السابقة، بالطفلة / الطفل، وترتبط المقولات السلبية بنقضيه المتمثل في الإنسان البالغ و«الراشد».

تتولد من هذا التصنيف مقولتان: المقولة الأولى أساسها التعاطف مع «طفلة»، تستغرق رمزيًا باقي الأطفال، تتعرض لتعسف من لدن الآخر، الإنسان البالغ، فيتمّ الحدّ من حريتها، وتقبيد أفعالها، و«اختصاصها» رمزيًا بالمس والتقبيل. والمقولة الثانية قوامها التآسي من كائن إنساني ينقض الفطرة ويتبنّى



لها بأني أفكر مثلها، وضحكنا ضحكا غريبا لا يشبه ضحكنا السابق برمته»<sup>20</sup>.

### - على سبيل الختم:

إن المجموعة القصصية «منذ تلك الحياة» التي وقفنا عند بعض قصصها، حينما نتحدث عن الطفولة والذكرى، فإنها لا تغيب الحديث عن امتدادات أخرى تتقاطع فيها الذكرى والطفولة والمرأة. إنها تقاطعات تقول بالزمن والحب والمرأة ثالثهما: الزمن الكاشف سيرورة تطويرية راصدة التحول، والحب المتصل بلحظة عابرة يتصل فيها الرجل من محبوبته المرأة النوعية والباهرة الملامح، لكن الزمن تكفّل بمحوها. وهذا ما خلق صدمة من ردة فعل الرجل «المحب» والخوف من تراجع امتيازات الأنوثة «أمام آلة الزمن الجبّارة والقادرة على خلق تحولات مثيرة في الذات الإنسانية خاصة، وليس الأنثوية فقط»: «عانقته لأنه كان يرتعش ولأنني اعتقدت أنه كان في حاجة إلى دفء» قالت لوجهها في المرأة.. ثم أخذت تخفي ملامحه خلف طبقات سمكة من الألوان.. رفعت شعرها إلى أعلى بشريط أحمر، هكذا كان يحبه، ضففت على زر المصباح فانسحب وجهها من المرأة»<sup>21</sup>.

يظهر جليا أن المجموعة القصصية «منذ تلك الحياة» للقاصة المغربية «لطيفة باقا» تنطوي على رصد جمالي وفني لسيرورة الكائن البشري؛ باعتبارها سيرورة مفتوحة على «فلسفة الذكرى» المتصلة بالماضي بمختلف امتداداته الدالة والمعبرة من جهة، و«فلسفة التنوع» المقترنة بالكائنات البشرية المتنوعة، وفي مقدمتها «الإنسان» الذي يُعدّ الجذر الأصلي للطفل والمرأة والرجل من جهة ثانية.

وعاء يحتوي العاطفة وغيرها، وباعتباره تجليا للذات الإنسانية. وهذا يكشف أمرين:

يقترن الأمر الأول بجسد الآخر الذي ينتقل بموجبه الإنسان من عالم التحقق إلى عالم التمثّل، مما يولّد التفكير في الجسد انطلاقا من مبدأ التمثّل والاحتمال وليس مبدأ التحقق والمعينة. وكان الجسد الخاص رهين بإدراك الصوّر التي يمكن أن يتموقع ضمنها جسد الآخر: «كانت مثلي تنسج خيوط الحكايات الممنوعة، حول زيارات فتيات معمل الزرابي لبنائي المنزل الجديد بالحي» الذين كانوا يضيئون المصابيح الغازية عندما يأتي المساء...»<sup>19</sup>.

ويتصل الأمر الثاني بجسد «الأنا» الذي بدأت الذات تدرك «مساحته، الرمزية، وامتداداته الدالة». لهذا يتجلى الجسد خاضعا لحركة تطويرية تجعله محطّ الإثارة من جهة، ومركز الإعجاب من جهة ثانية. إن الجسد، هنا، وعاء ممتليء بمظاهر الأنوثة المثيرة الواضحة الذات في منطقة الوعي بنتوءات الجسد وتضاريسه، مما يترجم الرغبة القوية في إحساس بالآخرين بذلك الجسد الضاح باللذة، والمثقل بدنس قدري، كما تعكسه رمزية «الحيض» الأول: «كانت زازيا المراهقة تملك مثلي شعرا أحمر، كثيفا وأشعث.. كانت تتذرع بجلب الكرايسس والواجبات من عند الصويحيات لتقترب من الضوء أكثر.. وتصيح السمع إلى أصواتهم الفرحة التي كانت تتفجّر بالشباب.. فتضخ في أصصابها رغبات غامضة ورهيبة.. ومثلي كان يقشعر بدنها فترتجف.. أسرت إلي بذلك، أسابيع بعد الحيض الأول.. فاعترفت

1 - لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، مجموعة قصصية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2005.

2 - د. أحمد فرشوخ، تأويل النص الروائي، Top édition، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص: 17.

3 - لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، ص: 5.

4 - نفسه، ص: 5.

5 - نفسه، ص: 6.

6 - نفسه، ص: 6.

7 - نفسه، ص: 14.

8 - لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، ص: 22.

9 - نفسه، ص: 23.

10 - تيودور زيولكوفسكي، أبعاد الرواية الحديثة، ترجمة:

د. إحسان عباس وبكر عباس، المؤسسة العربية للدراسات

والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص: 72.

- 11 - لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، ص: 25. والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص: 58.
- 12 - نفسه، ص: 86.
- 13 - د. حميد لحمداني، دور السياق في قراءة وتأويل القصة القصيرة، ثقافات (مجلة)، كلية الآداب، جامعة البحرين، ع18، 2006، ص: 91.
- 14 - أحمد فرشوخ، الطفولة والخطاب: صورة الطفل في القصة المغربية القصيرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص: 43.
- 15 - إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة: النظرية
- 16 - لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، ص: 120.
- 17 - نفسه، ص: 123-124.
- 18 - لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، ص: 30-31.
- 19 - نفسه، ص: 33.
- 20 - لطيفة باقا، منذ تلك الحياة، ص: 33-34.
- 21 - نفسه، ص: 58.



## القصة بوصفها آلة رهيبة للقضاء على الشخصيات

قراءة في "الشركة المغربية لنقل الأموات" لأنيس الرفاعي

أحمد زبیر

تستوقفنا في هذه المجموعة عنوانها المثير بما يومئ إليه من إشارات ودلالات عميقة تجمع بين عناصر عدة، منها الموضوع والمكان والزمان والوظيفة والهوية، (إنشاء شركة خاصة من جنسية مغربية تعنى بنقل الأفراد بعد أن يموتوا) وبما يزخر به كذلك، من إمكانيات للتأويل انطلاقاً من لفظ الأموات. فالموت مفهوم متعدد الدلالات. هو فكرة ماثوية، أي لحظة في الزمن يرتبط معناها ضرورة بمعنى الحياة، ومن ثمة يحضر الصراع الطبيعي بين القيمتين، مداً وجزراً. والواضح أن الرفاعي بعد سلسلة من المقاربات الموضوعاتية، يغير وجهته هذه المرة، نحو موضوع الموت لما يزخر به من إمكانيات للتأمل والرصد والمتابعة، سواء في بعده الواقعي الحقيقي أم في بعده الرمزي المجازي. ومن ثمة، كانت المقتبسات التي تصدرت المجموعة في (ص6) إرهاصاً بتخصيص مجموعة بكاملها لموضوع الموت في أبعاده وتداعياته المختلفة، منها استدعاء قول الكاتب المغربي الراحل محمد خير الدين: "قلت لنفسني، إنني سأموت هذا المساء، فوجدتني أقف وسط حقل من الضوء، ثم رأيت عند قدمي ما يشبه الجثة، كانت ولا ريب، جثتي..." وقول الكاتب العراقي عبد الستار ناصر: "أستطيع اختيار ساعة موتي متى أشاء، تأكدوا من ذلك"، وقول الشاعرة الأمريكية

مع كل إصدار قصصي جديد يقدم القاص أنيس الرفاعي الدليل القاطع والساطع على كبير العناية التي يوليها لجنس القصة القصيرة، دون سواها. عناية امتدت لسنوات عاث فيها بحثاً وتجريباً من أجل كتابة نص قصصي مغاير مخالف للمألوف والمتداول. فبعد سلسلة من الإصدارات القصصية التي تراوحت بين التمارين والتعاقبات والملاحظات والمتتاليات وما إليها من اقتراحات سردية تجديدية، كنا قد قاربنا بعضها في أوانه<sup>1</sup>، يطالعنا اليوم بعمل سردي آخر، لا يحيد عن تصوره ومنجزه السابق، اختار له عنواناً لافتاً للنظر هو "الشركة المغربية لنقل الأموات" (منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2011) وأطره أجناسياً بالتوسيم التالي: (طقس قصصي في أربع عادات وسبع محلات).

### 1 - لعبة الرقائق المزروجة والرايا الخادعة:

تعد هذه المجموعة الجديدة سابع عمل قصصي في مسار الكتابة لدى أنيس الرفاعي، وهو ترتيب ينم عن سيرورة وصيرورة في آن، تمس درجة الوعي بالكتابة كمجال للتعبير الفني، من جهة، كما تلامس درجة الاشتغال النصي داخل المجموعة القصصية الواحدة، من جهة ثانية. ولعل أولى العتبات، التي



حيز زمني نفسي إلى آخر (الرغبة في الحياة، الخوف من المستقبل، ألم الذاكرة، مشاعر القلق والضياع، تجاوز حالة الانتظار، تجريب الموت...). شخصيات قدمت غفلا من التسمية واكتفي بالإشارة إليها عبر ضمير الغائب تارة، وضميري المتكلم والمخاطب تارة أخرى. شخصيات تختلف في الظاهر بينما تتشابه بصور متفاوتة في الباطن، حيث الهواجس والمخاوف واحدة، وحيث الذات تتبادل الأدوار والأقنعة، فيما يشبه لعبة المرايا الخادعة، مع مضاعفاتها doubles وبدائلها. بعبارة واحدة، شخصيات تثير الإعجاب والإشفاق في آن، بما تستبطنه من أحلام ورغبات وخواطر ومخاطر تقضي بها نحو حتفها الطبيعي ألا وهو الموت.

يقول الكاتب في قصة "صانع الجنازات" على لسان السارد: "اعتدت في الأونة الأخيرة، ويحتمل أن موضوع مناسب لمعرضي الفني القادم، أن أتوجه كل يوم إلى "المحطة الطرفية"، بغاية التقاط صور خاطفة وعشوائية من قلب فصاحة الزحام لأجساد وأقدام وملامح في طور الانسحاب، ذهابا أو إيابا، صوب جهات غير معلومة." (ص12). وفي حمة هذه الرغبة الملحة من السارد في إيجاد موضوع لمعرضه الفني، تتداخل أحداث بأخرى وتتماهى الشخصية الرئيسية بشخصية مفارقة سرعان ما تأخذ بتلابيب فكرها وتنقلها إلى عوالم ضاربة في الدهشة والغرابة، بل تلج عليها، تبعا لذلك، لفض أسرارها وفك غوامضها. يقول السارد: "نعم لا مجال بعد الآن للتراجع وبأي ثمن، فالحكاية الغامضة لهذا الوجه الشاغر الذي يخطئ باستمرار سبيله إلى الكشف، أفاضت قدح الكيل وكادت أن تطير بصوابي." (ص14). إنها رغبة باطنية لكشف المجهول تنداعى، عبر سلسلة من الملاحظات والتأملات، في سر الرجل "الوطواط صاحب الحذاء الأحمر"، لتنتهي الرحلة بلغز جديد يتمثل في المطابقة الغريبة بين ذات السارد وبيته مع ذات الرجل وبيته، هندسة وأثانا ومحتويات. تماثل

سيلفيا بلات: "الموت/ فن مثل أي فن آخر/ وأنا أمارسه بأقصى حدود الجودة". فلم العناية بموضوع الموت؟ وكيف تمت معالجته قصصيا؟ وما الرسالة الإنسانية والفنية اللتان يتقصدهما الكاتب؟

تشتمل المجموعة على تسع قصص رئيسية ذات عناوين موحية ولها ارتباط بعالم الموت كـ "سبع أرواح"، "زير الجثث"، "اليوم الأول بعد الموت"، "صانع الجنازات"، وغيرها، تفصل بينها مقاطع تعريفية تقوم بدور التآطير والتوجيه، وهي مقاطع تلعب دور وظيفة الرقائق المزوجة بالنسبة للقصة، وذات صلة بعالم كناوة حيث يشكل الجسد واللون والموسيقى أهم المكونات، التي تستدعيها طقوسها الليلية. من هذه العناوين نذكر: "كيو"، "النكشة"، "أولاد الغابة"، "البحراويين"، "سيدي حمو"، وغيرها. ولأن عالم كناوة عالم فنتازي وميتافيزيقي مثير ومدهش، مليء بالأسرار والألغاز، فإن الرافعي ينوه، في (ص70) من المجموعة، إلى اقتفائه أثر هذه الطقوس الكناوية العجيبة، كما حضرها بزواوية "سيدي بلال" تحديدا بمدينة الصويرة (فردوس الرياح والحب والتهيه) ليستوحي منها مادة حكاية تقوم بدورها على استحضار العجيب من العوالم الروحية، ويقدمها للقارئ المفترض، وفق استراتيجية قصصية، طبقا من أدب يجمع بين الواقعي والمتخيل والسرد والطقوسي.

وتبعا لذلك، تزخر المجموعة بكثير من الإشارات القوية لعلاقة الإنسان بالحياة والموت من جهة، وعلاقته بالذات والآخر من جهة ثانية. ولعل المؤشرات اللفظية والدلالية الكثيرة سواء في العناوين الكبرى أو في ثنايا النصوص المقترحة، من قبيل الألفاظ: جثث، جنازة، قبر، أرواح، قتل، سفر، وهن، انفصال، شلل، حادثة، دم، سقوط، منية... وما سواها، مما لها ارتباط مباشر أو غير مباشر في آن بموضوع الموت، تؤكد ذلك. فكل قصة من قصص المجموعة تأخذنا عبر رحلة وجودية أبطالها شخصيات حركتها دوافع متباينة للتنقل من مكان إلى مكان ومن

البطل واقعه ومصيره. يقول السارد في نهاية النص: "فتحت عيوني، ونهضت من فراشي لأستهل ما عقدت العزم عليه سابقا، لكن لما خرجت إلى الشرفة لأضع أول طوبة أجري في الجدار الفاصل، لم يكن في البناية المواجهة للعمارة أي أثر يذكر "للشركة المغربية لنقل الأموات" ١. (ص23).

وبنفس التوتيرة الفنية التي يُعرض فيها المعنى الذي يحتمل الشيء وضده ويقارب ويقرب بالتالي بين الثنائيات من قبيل الذاتي والموضوعي، والفردية والجماعية، والنفسية والاجتماعية، والواقعية والافتراضية، والأرضي والسمائي، وغيرها، يحرص الرافي في هذه المجموعة على جس نبض شخصياته القصصية بكامل عنفوان اللغة والسرد المتنامي عبر إيقاع الذات الحاملة، حيث تستحضر الذات ذاكرتها وتستبق مصيرها بقوة الراهن والمحتمل أيضا، كما هو الحال بالنسبة لبطل قصة "اليوم الأول بعد الموت" وما عاناه من قلق وتوتر نفسي جراء نقرات الرجل العجوز المفترض فوق سطح شقته السفلى. هذه النقرات المتتالية فوقه كانت تفتح في أرض حلمه قبرا. يقول السارد: "ولما حاولت في بعض الليالي أن أحيط هذه المقبرة بسياس عازل كما يحيط السوار بالمعصم، أصبحت النقرات شديدة اللهجة ودمرت السياج، ثم واصلت زحفها بوقاحة مبتلعة في طريقها كل شيء. الأدهى من ذلك، عندما جربت في ليال أخرى كإقطاعي صغير أن أنتقل إلى أراض جديدة وفارغة في الحلم، تحولت بدورها إلى مقبرة شاسعة، واستأنفت بلا رحمة وبانتظام آلة رهيبة التهامها لكل شبر". (ص27-28).

ولما كان الموت هاجس الفرد في كل وقت وحين وأنه لا بد آتية آجلا أم عاجلا؛ فإن صورته وأشكال حضوره تتعدد بحسب السياق والمقام وبحسب لحظته الراهنة (ما قبل، أثناء، ما بعد) ليفعل فعله في النفس البشرية، بكامل الثقة والوثوقية؛ غير أنه مهما تعددت الأسباب، يظل الموت واحدا، على حد تعبير المتنبي إذ قال:

استدعى في النهاية سؤالا محيرا: هل كان السارد والرجل المقتفى أثره شخصية واحدة؟.

## 2 - احتمالات المعنى واستباق المصير:

هذا التلاحم والتداخل والتحايت، إلى حد الحلول بالمعنى العرفاني الصوفي، يجعل السرد القصصي، من خلال إواليات التخيل، عالما مفتوحا على القراءات المتعددة ليقربها من الواقع ويبعدها عنه في ذات الآن. فالقارئ حين يشعر بواقعية الحدث وبصدق الحالات المعروضة يحصل التجاوب معها كما لو كانت حقيقية. ولنا في نص "الشركة المغربية لنقل الأموات" ما يكشف بدقة براعة الرافي في خلخلة ذائقة المتلقي عبر تعقب الحالات الداخلية لبطل القصة وهو يصارع من أجل البقاء ويقاوم الموت بما استطاع إلى ذلك سبيلا. يقول السارد: "كان دافعا ملحا كي أعود، اليوم بعد نهاية دوام العمل، محملا بالعتاد الضروري، وفي نيتي عندما يتشر الظلام أجنحته السمكية، إغلاق نوافذ الشقة بالألواح الخشبية والمسامير، وكذا بناء جدار فاصل بالأجر والإسمنت لطمس الشرفة التي كانت وقودي اليومي لقدح زناد التلصص على فكرة الموت.. هذه الفكرة الأشد إيلا من الموت نفسه. وعلى الأرجح، في انتظار أن أنجز ما عقدت العزم عليه، استسلمت للنوم.. لنوم ثقيل كما لو أنني لم أنم قط من قبل.. لنوم قاتم كانت فيه نفسي بعيدة بمقدار سحيق عن نفسي". (ص20).

هكذا يحدث تخيل شركة خاصة بنقل الأموات في ذهن البطل اضطرابا نفسيا عميقا اتخذ أشكالا مختلفة من التوتر والقلق والخوف والهلوسة لم ينفع معها هروب ولا استغاثة. فالفنفس صارت في مهب رياح بين الشك واليقين، وبين الحلم واليقظة وأحيانا بين التردد والمواجهة؛ غير أن البطل يصاب بالخيبة؛ لكنها مفرحة حين انكشف الغطاء وبدا كل شيء مجرد وهم وخيال قادهما كابوس ثقيل استبق فيه



من لم يمت بالسيف مات بغيره

تعددت الأسباب والموت واحد

في هذا السياق المفعم بانكسارات الذات وبالتحولات المتوالية التي يعرفها العالم من حولها، وكذا التمزقات الروحية التي تحصل من حين لآخر، بحسب المكان، يرسم الرافي صوراً متباينة لذوات في علاقتها بالروح الهاربة منها حيناً، ويتعقب ردود أفعالها المختلفة، من خلال مناجاة روحية تستشرف فيها أفقها المنتظر، حيناً آخر. وذلك في آخر نص له بالمجموعة "سبع أرواح"، حيث يشيده هنياً على تقنية التردد والتكرار لجملة فعلية أشبه باللازمة الموسيقية هي: "يحدث في حياة كهاته" يتبعها بالحديث عن تلك الذوات الإنسانية وهي تبوح بأسرارها وتتشدد أمنها وطمأنينتها. يقول السارد في مقطع من هذا النص: "يحدث في حياة كهاته، ألا تتعمد البتة العيش على هذا المنوال البغيض والمذل لما تبقى من العمر، لكن ما ذنبك إذا ما كانت الروح قد قررت البقاء معك، في حين أن جسدك الناحل سيفادرك بلا رجعة في حياة أدنى ليسكن جسداً آخر كنت على الدوام تضمهر الرغبة في اقتلاع أحد عينيه كما اقتلع إدغار ألن بو عين بلوتو بمخلب معدني. جسداً سمين الحجم ناعم الملمس، وبدون قلق أنتولوجي على الإطلاق" (ص 68).

### 3 - المرجعية القصصية وسؤال المغايرة:

لأن القصة عند الرافي لا تكتب من فراغ؛ فإنه يضع مرجعياته الخاصة ومقروءاته المتنوعة في المكان المناسب تنبئها وتذكيرا، تأكيداً وتفسيراً. فالفلسفة والموسيقى والتشكيل وكذا السينما وعلم النفس، كلها عناصر وأخرى حاضرة بقوة في نصوصه، لذلك سرعان ما تطفو هذه المرجعيات فوق سطح الأحداث، الواقعية والتمثيلية، وتجلو بالتالي مشاعر وأحاسيس الشخصية القصصية في علاقتها بالأشياء وبما حولها، سلباً أو إيجاباً، مثلما نجد في

نصه العميق "زير الجثث" حيث يستحضر الرافي أعمالاً سينمائية وسردية في القصة والرواية من الأدب العالمي تناولت موضوعاً القتل: أجاتا كريستي، إدغار ألن بو، روبيرتو بولانو، ومن هذا حذوهم. ففي هذا النص تنشط المخيلة من جديد حيث يستعيد الكاتب فكرة القاتل التسلسلي ويعطي الانطباع الأولي بحقيقة الواقعة، تبعا لتسلسل الأحداث وتناميها المنطقي. فالسارد في قصة "زير الجثث" يتخيل أن قاتلاً يفتك به عن طريق النباش في مخطوط مصنفه (دليل القاتل السردى) وأنه كلما اقترب من عالمه صار ضحية سهلة للإطاحة به وتعويضه بدمية حين يغادر عالم الأحياء. ولعل في ذلك استعارة كبرى تبين عن فلسفة الكاتب ورؤيته لموضوع الكتابة، وبالتالي بروز وظهور ذلك التصور الذي يرى أن في أعماق كل كاتب يوجد قاتل ما، ظاهراً كان أو خفياً شيطانياً أو معطلاً. يقول السارد: "لكن، عندما هممت بولوج غرفة المكتب، أدركت بما لا يدع فسخة للارتياح بأن الشخص الذي تجاسر على انتهاك حرمتي، هو بدوره قاتل محترف. أدركت ذلك بهذا اليقين الساطع، لأن القاتل المحترف هو الأسلوب. وفي هذا الأسلوب بالتحديد، تكمن فلسفته في التنفيذ والآثار الدالة على جريمته المتفضية، أو ربما القادمة." (ص 60).

وهكذا، بين كروفر، يظل القارئ المتلقي مشدوداً إلى هذا الحدث حتى متمه عليه يظفر بنهاية لا تخيب أفق انتظاره؛ غير أن القاص أنيس الرافي لا ينساق دوماً لهذا المطلب، سواء في هذا النص أو في غيره، ما دام قد أعلن عن دخوله في العصيان القصصي لغة ونسجاً، بدءاً بالموضوعات التي يتخيرها مروراً بعوالم اللغة التي يرتادها، مشاكسة ومشغبة للقواعد والضوابط المعروفة، ووصولاً إلى الرسالة الفنية، التي من أجلها يواصل البحث والتجريب الدؤوبين. وتأسيساً على ما سبق، يمكن اعتبار قصص "الشركة المغربية لنقل الأموات" مقارنة مختلفة ومغايرة للألوف السردى السائد في طرح موضوع



القصصي المفتوح على كل جديد يخدم القصة القصيرة، باعتبارها الجنس الأدبي الأمل الذي لم يبع عنه بديلا، مؤمنا بأن القصة لا تكتب من فراغ لأنها دوما اجتهد وتجريب مستمرين. ولعمري هذا سبب وجيه لكل الإطراء الذي تناله قصصه، عربيا ووطنيا، بشهادة من كتبوا عنه من أمثال أمين صالح وعبد الرحمان مجيد الربيعي وآدم فتحي ومحمود الريماوي و لؤي حمزة عباس وطارق إمام ونجيب العوفي وحسن بحراوي.. وغيرهم.

الموت وصلتها بدهاليز النفس البشرية ومثاهاتها، سواء في رفضها أو في قبولها، بحسب اللحظة وما يرتبط بها. غير أن هذه القصص لم تكن انعكاسا حرفيا للواقع أو لما يسكن مشاعر الشخصيات، في أو أثناء صراعها مع الحياة والموت، من حالات نفسية متقاربة أو متباعدة؛ وإنما قصصا نسجها خيال مبدع خبر السرد واستمكن من آلياته وأدواته.

بهذه المجموعة القصصية الجديدة، يؤكد القاص أنيس الرفاعي أنه لا يزال مخلصا لمشغله

### إحالات

— الشركة المغربية لنقل الأموات. أنيس الرفاعي.

منشورات اتحاد كتاب المغرب 2011

1 - انظر كتابنا "قبعة الساحر قراءات في القصة

القصيرة بالمغرب" منشورات دار التوحيد. 2009



## مفارقات الواقع في قصص المختار الغرباني

عمر الحسري

برؤية الكاتب الثاقبة لظواهر الحياة اليومية والعادية، ومدى قدرته على تحويلها والاشتغال عليها صورا ولقطات، ولمحات عابرة ومحدودة إلى تجربة إنسانية مكثفة، ولكنها ثرية يكتنفها مزيج من الغموض والقلق والخيبة والتذمر، وتحكمها مفارقات مشهدية ولغظية مثيرة للسخرية المباشرة، ومواقف غير معقولة ومتنافرة مع الواقع، أو تتسامى عليه باشتباك أصحابها مع عادات وأحلام وهواجس وأفكار ذات نضجة أخلاقية عالية.

يستهل الغرباني مجموعته بقصة قصيرة، وهي قصة "عروس المساء" توحى من أول سطر فيها أنها قصة ذات منحنى (اعتقادي) فثمة طفل يفاجا بصنيع جده وجدته اللذين قررا ذبح بقرة صفراء لطرد لشياطين من القرية، والتبرك بالسماء حتى تجود بمائها. وما إن دُبحت البقرة حتى قرر والد الطفل الرحيل عن القرية تاركا زوجته وابنه في ذمة الجد. يقول الراوي:

«هكذا دُبحت البقرة الصفراء وما أمطرت السماء... وكذا السوداء وما حان اللقاء... وتلتها البيضاء... ومازلت أنا شبيه أبي... وأومن بالهجرة، سأزفها عروسا لي في المساء...»<sup>3</sup>

وهذه إحدى مفارقات النص القائمة على سداجة الشخصيات، في ظرف لا يقتضي إلا استخدام العقل والتريث. فتنتهي القصة بتوالي ذبح الأبقار في

ينتمي القاص المغربي المختار الغرباني إلى فئة الكتاب الذين لم يتمكنوا من إتمام مشاريعهم الأدبية، رحل في قمة النضج الإبداعي، مخلفا مجموعة قصصية وحيدة، وهي بمثابة الأثر الناقص الذي لا يمكن أن نستشف ملامحه، إنه الأثر الذي لم يكتب، فانطلاقا من "بيضة الديك" الوحيدة التي تركها في محفل التلقي إلى جانب كتاب رحلوا أم لم يرحلوا\*، يمكن أن تصدر الملاحظات التالية حول أضموته القصصية الوحيدة، وهي ملاحظات تنطوي فيما تتيحه القصص من كوة قرائية سنصطلح عليها بمفارقات الواقع.

يقول تولستوي: «إن الكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يكتب قصة كاملة من شجار عابر رآه في الشارع»<sup>1</sup> تتيح لنا هذه القولية إمكانية الوقوف عند القوة السردية للنصوص القصصية، التي لا يمكن إرجاعها دائما للبناء الفني للنص، وإنما للفكرة التي تم الاشتغال عليها، فقصص المختار الغرباني، في مجموعته "فتنة المساءات الباردة"<sup>2</sup> لا تمنح قيمتها الفنية للقارئ مباشرة، وإنما تجعل القارئ يستعيدها ويقول في نفسه: هكذا افترض. إنها قصص قصيرة جيدة، ولكن ليس بمقدورنا أن نبدي فيها رأيا محددا، إلا أنه ما أن نستعيدها في أذهاننا حتى نود المضي في التفكير في وقائعها، وحينذاك ندرك العمق الوجودي الذي انكتبت به، وهو عمق مقرون

تردنا هذه المفارقة إلى الإنسان المغترب في المجتمع الذي تسبب في اغترابه، وتردنا إلى نتائج وجود عليل ضيع الوجود الإنساني على نحو فقد كل جاذبية ستجعل الإنسان يلتذ به، بل إن الصورة التي يقدمها لنا الغرباني في هذه القصة، لا تعدو كونها مسخا لعالمين، عالم الفن وكيف تبدلت مقاصده الفنية الصرفة، وعالم الفنانين الحقيقيين الذين همّشوا بشكل أو بآخر. من ثم انبثت القصة بفكرة بسيطة عكست لنا صورة مشوهة لحياة فنان جرفه إيقاع الحياة الزائفة، ويتميز دور الفنان هنا بالتمويه والالتباس، من هنا كانت فكرة القصة تتسم بالإيحاء المرادف لصدع يتم في قلب الوجود المستتب.

ويرسم الغرباني في قصة "خليها على الله" صورة ساخرة لمعلم، حياته مغلقة بالأوهام والقناعات المعاكسة للواقع، حيث يزعجه التفكير في الواجبات، ولا يجد وقتا يخصصه لمهمته، وهو المشغول كليا بمعدلات حسابية لشراء ما يلزم العقيدة. كل ما جرى في حصة درس الرسم الحر يخبرنا به الراوي بضمير الغائب، في سياق معرفته الشاملة بما هو ظاهر وباطن في شخصية المعلم، حاضرها، أفكارها، وأوصافها. يقول الراوي:

«رأس المعلم الملتحي تكاد تنفجر.. نظراته أوشكت أن تذبل حين حطت على خنجر صدئ.. العقيدة.. الخنجر ملعون ذكره، الذبيحة.. الدمية.. أواني الفخار.. الحيوانات البلاستيكية.. الأجواء قائمة لاستحضار مقام الذبيح.. خيال المعلم الملتحي يُفرقه في جحيم. ربما قتل يوما زوجته السمينة التي تلد كالبطة. استحضر وجهها الخمرى، مشيتها المختلة في سلم العمارة. لا شك أنها خائنة.. تذكر أنها كانت تضم المرأة إلى صدرها حين كانت حاملا في شهرها الرابع.»<sup>5</sup>

يُركب الراوي، في هذا المقطع، جرعة السخرية في نسيج النص من مفارقة مركبة تتكون من ثلاثة مستويات؛ يكمن المستوى الأول فيما يضطلع به المعلم داخل الفصل، إذ يدل أن يقوم بمهمة شرح أصول

زمن المجاعة والجفاف، وهكذا يتداخل في القصة المنحى الاعتقادي الخاطئ كما أوجت بداية القصة، مع منحى الشخصيات وسلوكها، وحوارها القليل والعنيف. بل حتى الوصف الذي يقوم به الراوي/ الطفل يفتقر إلى المعقولية والمنطق، وكان القصة كلها حلم مزعج لشخصية لا تنق في توابث الأجداد ولكنها محكومة باتباع الأب.

لقد فسدت الثقة في القصة عبر رموز وإشارات عرفية يمكن استنطاقها أنثربولوجيا من خلال توالي ذبح الأبقار في زمن الجوع والجفاف، وفرار الأب من الأزمة ليشكل رحيله تعميقا جديدا لصورة الواقع على حافة الهاوية. تعددت الهزائم وتفاقت حالة الأسرة على عدة أصعدة.

ويبني الغرباني مفارقة قصته "خيبة/ سفانكس" على هاجس الفشل الذي يساور الإنسان حينما تتقدم به الخطى إلى الخسارة، ونموذجه هنا رسام، ليس مريضا بغير مرض السكر، إنه يواظب على الرسم في الخسارة، ولكنه سرعان ما يشطب على الرسم أو يمزقه ويبعث به من حوله. وفي نهاية القصة نكتشف أن سعادة الفنان تتشخص في زحمة المفارقات الوجودية، ورغم أن المفارقة في هذه القصة تنطوي على فعلي الرسم وتمزيقه، فإنها تبلغ حد رسم البهاء الداخلي لشخصية الرسام، وهو عزاء لتناقل الأحزان، وذلك ما يدفع القارئ إلى التعاطف مع القصة تعاطفا نابعا من القلب. يقول الراوي:

«أنا فقط أرسم من حين لآخر بحثا عن البهاء الداخلي.. ذلك كلما تناقلت أحزاني وجف قلبي.. (...) والفنان ينفجر وحده ضاحكا مرة، شاردا مرات هاهو يمزق أوراق الرسم ويُبعثر أشلاءه من حوله... أشعل سيجارة.. إحمّرت عيناه الفائرتان.. يُتمتم.. يُغمغم.. تهتز أطرافه لا شعوريا.. يُزار ضريح اللغة من تحته.. حبس ضحكة أوشكت أن تنفلت من بين أسنانه المُخزّزة.. تُعاوده الضحكة ثانية فلم يقدر على حصارها.. ربما رأى معشر السكارى تكبر أجسادهم كلما عتقوا الروح بعشق الخمارة»<sup>4</sup>



الشمس التي عانقت غروبها الآن أن تطردني نحو بيت العائلة...»<sup>6</sup>

إن هذا التقنع المتحقق في النص، قد حقق للقصة توازنا كبيرا بين الجهد والدهشة، وبين هول المسؤولية الملقاة على الشخصية، وبساطة الطلب الصادر عن رئيس تحرير جائزة ياقوت للإبداع. ورغم طول القصة نسبيا، فإنها استطاعت أن تتمثل تحولات الشخصية، وهي تحاول في اتجاهين؛ التحلي عن حجم المسؤولية، وتكريس الموضوعية.

ولاشك أن ارتباط أحداث القصص بمفارقات الواقع، بما في ذلك صور الشخصيات ووضعياتهم داخل وسط اجتماعي، وإن كان ذلك لا يتم، في نظر الكاتب، إلا من خلال تصور قصصي وأداء لغوي يقوم وينمو داخل بنية تشكل لبناتها الأولى من فكرة القصة المرتبطة أساسا بالكاتب نفسه ف«لا شيء يحدث في حياة الكاتب ولا يمكن استخدامه في القصة»<sup>7</sup> فكل ما ورد على الكاتب من غريب أو صديق إلا وخصه بالملاحظة والتفكير. وهو في اعتقادنا إيمان من القاص بفكرته القصصية التي لا تنفك عن معيشه.

وتتوالى القصص باعتماد كتابي ناضج، يتمثل أشكال مفارقات الواقع، وبنحت عميق في الأفكار بطرح وجهات النظر، وتمتيع الشخصيات بما تتيحه نفمة الخيال القصصي الحر الذي يشد انتباه القارئ منذ البداية.

الرسم للمتعلمين يزرع في قلوبهم الخوف والرعب، والمستوى الثاني يرتبط أكثر بالمعلم الذي انشغل ذهنه بحجم النفقات المادية التي تنتظره، والمستوى الثالث هو ما جاءت به القصة من أداء لفظي أختير بعناية فائقة، وهو أداء يترجم ويصف مواقف القصة. سنسمي المستوى الأول بمفارقة خداع النفس، والمستوى الثاني بمفارقة الورطة، والمستوى الثالث بمفارقة لفظية، وهي تتضام كلها في مستوى قصصي يوحي بأن هناك فصل + ولكن من دون أجواء دراسية.

وتأتي قصة «الزعيم» لا لتبعث مفارقة على السخرية، بل إنها تخفف من وقع المعاناة التي تلحق بنفسية البطل/قارئ النص. تتوصل الشخصية برسالة من رئيس جائزة ياقوت للإبداع، يطلب تقريراً عن نص إبداعي، تبدي الشخصية قلقاً كبيراً وحيرة أمام حجم المسؤولية، وتتحصل المفارقة المقنعة من خلال تجنب الكشف عن هوية المرسل وحتى المرسل، وصاحب النص الإبداعي.

«هكذا نطق النص.. بهذا أوصت الرسالة.. وعلي أن أقرر.. أن أقرر.. لا.. لا، علي أن أعيد القراءة.. فالأمر في منتهى الجدية اللازمة.. من يكن هذا المؤلف؟ أه.. الرئاسة تمهدت ذلك.. (محمي اسم المؤلف للتحقيق من نزاهة الإقرار) ... ومع ذلك، علي أن أقرر.. علي أن أصبر حتى جنون الليل.. وعلي

### الإحالات:

- 1- هالي بيرنت، كتابة القصة القصيرة، ترجمة: أحمد عمر شاهين، سلسلة كتاب الهلال عن دار الهلال - مصر، 1996، ص. 32.
- 2- المختار الغرياني، هتة المساءات الباردة - قصص، دار التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع - المغرب، 2009.

3- نفسه، ص. 9.

4- نفسه، ص. 23-24.

5- نفسه، ص. 14-15.

6- نفسه، ص. 42.

7- كتابة القصة القصيرة، م، م، ص. 11.

# الصورة وأبعادها في مجموعة ”نجمة الصباح“ للزهرة رميح

سعيد جبار

الهدف من هذه التوطئة هو تحديد المكون الذي يبدو لي أساسيا في الكتابة النسائية، لأجل منه محور المقاربة وأنا أقوم بهذه القراءة المتواضعة للمجموعة القصصية ”نجمة الصباح“<sup>(1)</sup> للقاصة الزهرة رميح.

فالذات بما تحمل هذه الكلمة من معنى تبقى هي المحور الذي يمكن أن نركز عليه في مقاربة الخطاب السردي النسائي. فالسرد يتأسس وينمو حول الذات، والقضية الأساس هي قضية الذات في علاقتها بنفسها أولا، ووجودها ثانيا، وفي موقعها من الآخر ”هو“ المذكر، وكيف تنظر إليه من خلال ذواتها المتعددة ثالثا. فالذات كما تنجلي في الكتابة هي ليست واحدة منسجمة، بل هي متعددة، أو أقول ”متشظية“، وكل جزء من التشظي يحكمه قانون خاص، وتسيره رؤية متميزة، وقد ساهم في هذا التشظي الذاتي أشكال الوعي المختلفة التي توجهها في كل علاقة ذاتية أو اجتماعية تريد أن تؤسسها على مستوى التمثيل أولا، ثم على مستوى الكتابة بعد ذلك.

”نجمة الصباح“ مجموعة قصصية تتكون من تسع عشرة قصة. باستثناء ثلاثة أو أربعة نصوص التي تشكل فيها شخصيات ذكورية محور الأحداث، تتوحد باقي النصوص في أنوثة الشخصية المحورية. والملاحظ أن التفاعلات السردية تقوم في الغالب على العلاقة المتعددة الأبعاد التي تربط ”هي“ بـ ”هو“،

تشكل الذات بكل مقوماتها وآليات اشتغالها في الكتابة النسائية بؤرة أساسية، هي في نظري الجوهر الذي يكشف عن الكتابة بضمير المؤنث. فتفاعل الذات مع وجدانها وأحاسيسها وهي تعالج القضايا التي تحيط بها وتورق ذاكرتها يمنحها صورة متميزة على مستوى الكتابة السردية.

فعلى مساحة واسعة من الرقعة العربية من خليجها إلى محيطها، تمتد نصوص سردية نسائية مختلفة بين القصة القصيرة والرواية والسير الذاتية والمذكرات، وما يجمع أغلبها إن لم نقل كلها هو ضمير ”الأنا“ المتكرر بداخلها، وحتى في حالة غياب ضمير المتكلم، تحضر ”هي“ الشخصية المحورية في النص السردية، والتي ليست سوى الوجه الآخر لتلك ”الأنا“.

في اللغة العربية تتلاشى الفوارق بين المذكر والمؤنث على مستوى ضمير المتكلم ”أنا“، ففي الماضي التاء المتحركة الدالة على المتكلم لا تضع حدودا بين التذكير والتأنيث، وفي المضارع استتار الضمير وجوبا يكون أكثر التباسا في ذلك. فتبقى الهوية مطموسة المعالم في كنف الضمير المبهم.

الذات إذن في الكتابة تنكشف من خلال أوصافها ونعوتها أو اسم علمها الواسم لأنوثتها، والنعوت تلحقها هاء التأنيث الفاصلة بين المذكر والمؤنث، وحينذاك يندمج المتلقي مع طبيعة الذات المؤنثة التي تكشف عن نفسها بين طيات السرد.

كيف تعبر الذات عن نفسها من خلال هذه الصورة؟

تشتغل الذاكرة بشكل متواصل، وتستحضر الماضي البعيد والقريب، فتجعل منه صورا ولقطات تشتغل إلى جانب بعضها متفاعلة متناغمة، وكل نص من نصوص المجموعة يحاول أن يرسم ملامح واحدة من هذه الصور، ويمررها للمتلقي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

تتوحد النصوص فتكتمل الرؤيا، وتحدد أبعاد الصورة الخفية. وقد يجد القارئ في بعض هذه النصوص فلتات أو خرجات خاصة تكون بمثابة المفاتيح التي يفتح بها ما انغلق من صور ودلالات. وعوض الحديث عن المفاتيح، أفضل الحديث عن فرضيات لقراءة المجموعة ككل متناسق.

نصادف في المجموعة نصين شكلا في نظري لحظة الانفجار التي تكشف عن مجمل الخبايا القضية والموضوعية التي تعالجها المجموعة، وهما "الحديقة العسلية" و"عابرة الجسر". وحتى على مستوى الترتيب جاءا: متتاليين. نصان توالدت عبرهما المواقف، وانكشفت من خلال ملفوظاتها الأحاسيس والانفعالات، وبدأت الصورة المتشظية والمتناثرة على طول المجموعة متكاملة الملامح في هذين النصين.

يلتقي النصان معا في التوحد الذي يربط الذات بالطبيعة. فالذات وهي تتذكر، وتعاني، وتحاول أن ترسم حدودها مع الآخر تجعل من الطبيعة المرآة العاكسة لهذه المعاناة:

"الجو مظلم وكثيب، لقد تغير فجأة بين الأمس واليوم... كان ضاحكا مبتهجا، فإذا بمزاجه الراق يتحول إلى عبوس لا يطاق. ما الذي حدث له البارحة؟ هل بات يتقلب على الجمر مثلما باتت تتقلب بعدما هزتها تلك الأمسية وأعادتها السنوات إلى الوراء؟ ها هي تجلس في فراشها الوثير وحيدة وهذا البرد القارس ينخر عظامها" (ص 79).

يقوم الصوت السردي هنا بفعل استبطاني، حيث يتم الكشف عن دواخل "هي" وما يؤزمه من أسئلة

وأن الأصوات السردية الموجهة لهذه القصص تركز في كل لحظة على الأقل على بعد واحد من أبعاد هذه العلاقة؛ ومن خلال ذلك يتم الكشف عن التشظيات المختلفة التي تتألف في تكوين الذات الأثنى الكلية التي تؤكد تواجدها على طول النصوص القصصية. قبل الحديث عن هذه العلاقات المتشعبة التي تؤسسها المجموعة القصصية بين الذات "هي" والذوات الأخرى، تجدر الإشارة إلى أن هذه الذات في المستوى السردى الأولي تضع مسافة فاصلة بين ذاتين: الذات المتلفظة التي تقدم الحدث من خلال صوت سردي خاص، والذات الفاعلة التخيلية التي تقوم بالفعل وتساهم في تطور الحدث السردى. فالأولى توجد على مسافة من الثانية وكأنها في موقع الشاهد المتأمل، والواصف المحايد لوضعياتها المتشابكة والمتعاقبة. وبناء على ذلك نُؤشر على ملاحظتين أساسيتين:

أ. تتوحد جل هذه النصوص في اعتماد صوت سردي خارجي يتموقع على مسافة من الأحداث التي يسردها؛ وإذا افترضنا مع كريزانسكي أن السارد هو صوت ثان للمؤلف<sup>(2)</sup>، يمكننا القول إن المؤلفة تضع مسافة بينها وبين هذه الذوات التي تحكي عنها وكأنها تتأمل ذاتها من خلال ذواتهن، وتعيد تأسيس مواقعهن في علاقتهن بالآخر من خلال ذاتها.

ب. الملاحظة الثانية ستكون بمثابة فرضية للقراءة مفادها أن هذه المجموعة القصصية هي "كل منسجم" يضيء بعضه بعضا، وتتأسس دلالاته الكلية من خلال التعالقات الدلالية التي يمكن أن ننشئها بين أجزائها، أي النصوص القصصية المكونة لهذا الكل. فالدلالة تنمو من نص إلى آخر، وتتوالد بفعل تفاعل الوقائع والأحداث التي تقدمها هذه النصوص. فهي جميعها تتصافر من أجل الكشف عن خبايا الذات المتلفظة التي تستبطن نفسها أحيانا وهي تعيد تأسيس وعيها في علاقتها بذاتها من جهة، وفي علاقتها بالذوات الأخرى التي تحيط بها من جهة ثانية.



الذات هنا تتضاعف وكأنها أمام مرآة متعددة الكسور، تعكسها في صورها المتعددة، دون أن تكون أية صورة كاملة الملامح، فالتشظي على المرآة كما هو في أعماق الذات. ورسم صوت السارد هذه الصورة بجلاء في نص "خارج المدار":

"لم تعد تحتل مواصلة القراءة، انتجعت إلى الحمام، نظرت في المرآة، فطالها وجه لا تعرفه، وجه تداخلت ملامحه مجسدة أعمق معاني الحزن والألم؛ كان يد بيكاسو هي التي رسمت هذه الملامح الغريبة على المرآة" (ص30).

المرآة العاكسة ليست صادقة إذن؛ فهي لا تعكس الذات كما هي في الواقع، أو الذات الظاهرية، المواجهة للمرآة، بل تجاوزت ذلك إلى الكشف عن الأعماق المتشظية، وتحولت من المرآة - الأداة، إلى المرآة - الرمز التي تكشف أغوار النفس وترسم هذا التعدد المتحكم في الذات في علاقتها بكيونيتها من جهة، وبالأخرى من جهة أخرى.

كيف تتأسس هذه العلاقة إذن؟

ترتسم ملامح العلاقة من خلال الروابط المتعددة التي تتأسس عليها الذات، ويمكن أن نجعلها كالآتي:

- "هي" في علاقتها بذاتها.
- "هي" في علاقتها ببنات جنسها "هن".
- "هي" في علاقتها بالآخر "هو".

أ - أنا "هي" المؤنث في علاقتها بذاتها:

تداخلت ميكانزمات متعددة في تكوين صورة "الذات"، وتستند بعض هذه الميكانزمات على خلفيات معرفية وثقافية مختلفة، تتقارب في بعض المفاهيم وتختلف في أخرى، وقد تصل أحيانا حد التناقض والتعارض؛ وعندما تتوحد هذه المكونات في وعيها ولاوعيها تحدث صراعات وصدامات بين الأنوات المتعددة التي تتشكل في جوهر الذات الفاعلة. وفعل الكتابة وهو يعبر عن الذات في حياتها

متلاحقة بقيت عالقة بذاكرتها، وهي تربط الجسور بين الماضي والحاضر. فالماضي "كان ضاحكا مبتهجا، والحاضر" هو مظلّم كئيب. صورة مزدوجة بين زمنين تتوحد فيهما "هي" التي يبثرها فعل السرد بالطبيعة التي تنكشف من خلال ذاكرة "هي". إنها ذات مهووسة بالأسئلة فتتحول بسرعة من "هي" إلى "أنا"، فيطفو ضمير المتكلم مباشرة على فعل السرد وهو يكشف عن حوار ذاتي للشخصية التي تنشط إلى ذاتين / ضميرين: متكلم، ومخاطب، وكل واحد يلعب دورا ويعبر عن موقف خاص؛ ويتوسطهما صوت السارد الذي يوجه المونولوج من خلال ضمير الغائب:

"عن أي صوت تبحثين؟ تساءلت. أصوات كثيرة دافئة تنتظر مجرد إشارة لتذيب جدران الجليد التي تخنقك"، لا. لا أنفاسها الحارة ما إن تقترب مني حتى تتحول إلى كتل ثلجية. تجاهد كي يظل الجمر متوهجا ليحرقني، لكنها تصل رمادا باهتا لا حرارة فيه. وماذا تريدني؟ تركبين الصعب، دوما تلك عادتك، ذاك طبعك الذي لا يتغير" (79).

أليس هذا هو التشظي في صورته المثلث، فالذات تنوزعها الرغبة والخوف من الرغبة؛ توقها إلى الآخر ونفورها منه. وقد تجسدت هذه الصراعات بصورة مجازية من خلال البرودة / السخونة المهيمنة على المقطع السردى السابق؛ فكلما كشفت رغبتها إلى دفاء الآخر وقربه منها وحاجتها إليه، تكسر هذا الإحساس ببرودة الخوف والإحساس بالإحباط الذي ينتابها وهي تفكر فيه. من الصعب إذن مد الجسور بين الماضي والحاضر، الماضي الجميل والحاضر الكئيب. وتتوالى الصور عبر ذاكرة السرد وهو يصف حركاتها وسكناتها المتتالية:

"تمتد يدها إلى الهاتف من جديد... تحس دفاء الصوت قبل الضغط على الزر. حرارة ملتهبة تغزوها من الداخل. كيف تهرب منه إليه؟ وهذه المسافات كيف تقطعها؟ أحست بقشعريرة البرد تجتاحها" (ص/ص: 79-80).

عاديا، وما يدل عليه إشارة الساردة إليه بـ "في مثل هذا اليوم".

يكون هذا الإعلان بمثابة نقطة التحول في المسار السردى الذي سينفتح مباشرة على الماضي، ويقدم حدثا متكررا في مثل هذه المناسبة "يوم المولد النبوي": وتكرارته نابعة من استعمال الساردة للفعل المضارع الذي يدل على الاستمرار في الزمن على الرغم من تقديمها حدثا ماضيا عبر الذاكرة: "أحرص صباح كل عيد على أن أستيقظ باكرا. أتحرك على رؤوس أصابعي. أسعى جاهدا إلى أن تكون المائدة مفاجأة العيد السارة. أريدها تحفة تمتع العين قبل اللسان... غابت الحلويات المتميزة التي أصنعها بنفسى. حلت محلها حلويات السوق..." (33).

فالماضي إذن هو زمن الحيوية، زمن الفرح والسرور، في المقابل أصبح الحاضر زمن الخمول والانكسار، زمن الحزن والكآبة: "يخيم حزن عميق على المزهريات الفارضة... أمسكت كآبتها بكأبتي وأنا أتهجه إلى غرفة أبنائي لايقاظهم" (33).

ينتقل صوت الساردة من هذا الماضي القريب الذي يربطها ببيت الزوجية إلى الماضي البعيد المرتبط بطفولتها وبيت العائلة. تستحضر من ذاك الزمن البعيد صوره الجميلة وهي طفلة تتذكر أمها كيف تستقبل أطفال الجيران يوم العيد، كما تتذكر أشكال الحناء التي كانت تزين يديها أيامها. ماض مليء بكل ما هو جميل تستحضره الساردة وهي تلوك أحزان الحاضر، عبر الحنين والشوق إلى الماضي:

"اشتياقي رهيب هذا اليوم لسماع صوتها المتدفق حلاوة وعذوبة. لحبها. لفيضها الذي يغسل كل أحزاني، فتخرج أعماقي من شلالاته بيضاء صافية ترفرف مع الفراشات، وتغرد مع الطيور..."

حاولت أن أطفئ لواعج الشوق بمداعبة صفاري والاهتمام بأشياء خاصة، لكن صمتا ممزوجا بأنين شفيف ظل يلغني..." (35).

تتوحد هذه الصورة المتشظية بصور أخرى كثيرة ينسجها السرد في نصوص قصصية أخرى ضمن

الواقعية، ويناقش قضيتها المرتبطة بهويتها أولا، وتحقيق وجودها ثانيا، وموقعها الاجتماعي بعد هذا وذاك تنقلت بين سطورها وصورها هذه الأنوات المتعددة المتحركة في مسار الذات الفعلية.

فالشخصيات الأنثوية المحورية في العديد من نصوص "نجمة الصباح" تكشف عن هذه التفاعلات الداخلية، وتفجر اللا تجانس الداخلي الذي يتحكم في مسار الذات وحياتها. تحكي وعيها، وتبحث عن ذاتها من خلال فعل الذاكرة التي تعمل على ربط الماضي بالحاضر، وقد تجد في ذاك الماضي قريبا كان أم بعيدا متنفسا عميقا لتبرير تناقضات وانكسارات الحاضر، فالذاكرة تتحرك بسرعة وتضع اللقطات المختلفة إلى جانب بعضها لتكتمل ملامح الصورة. فلنتابع الصورة التي ترسمها الساردة لنفسها في نص: "بأي حال عدت":

"استيقظت على إيقاع الصنبور. نظرت إلى الساعة فإذا بها تشير إلى التاسعة! حاولت أن أنفض فلم تطاوعني أعضائي المخدرة. قاومت خدري بصعوبة بالغة. كان زوجي في الحمام يحلق ذقنه. لأول مرة يستيقظ قبلي في مثل هذا اليوم!" (ص33).

تهيئ هذه التوطئة السردية القصيرة المتلقي لتابعة السجلات الذاتية التي ستستحضرها الساردة عبر الذاكرة. فهي في البداية تقرر الواقع الراهن "حاولت أن أنفض فلم تطاوعني أعضائي المخدرة"، إنه رهن يدل على التقهقر والانهايار، الإحساس بالتعب والانكسار. ولكن الذات سرعان ما تتدخل لتكشف أن هذا الانكسار هو وليد الحاضر محاولة تبرير طبيعة شخصيتها التي لم تكن كذلك. فبعد الإشارة إلى وجود زوجها بالحمام تعلن: "لأول مرة يستيقظ قبلي في هذا اليوم". إشارة تحمل أكثر من دلالة. فهي من جهة توحى بالوضعية المقابلة التي كانت تمثل العادة على مدى زمني طويل، أي أنها كانت تستيقظ قبله، أو قبل الجميع. كما توحى بالزمن المرتبط بهذا الاستيقاظ، فهو ليس يوما



مع نفسها وهي تراكم تجربة فعلية ممتدة في الزمن. فتجعل الحاضر واقعا، والماضي بكل ملابساته هو هذه المرايا المتعددة التي تحاول الذات الراهنة أن تعيد اكتشاف نفسها من خلالها.

## ب - هي في علاقتها ببنات جنسها "هن":

تمثل هذه الوضعية بعدا من أبعاد الصورة المضاعفة. فكما دخلت الذات "هي" في حوارات متعددة مع نفسها وهي تحاول أن ترسو على بر، وتجد لنفسها موقعا تتوحد فيه هذه الذوات المتصارعة داخلها، كانت أيضا تدخل في حوارات مع ذوات أخرى من جنسها فتحدد موقعها منهن جميعا. ويبدو أن هذه الحوارات مع الآخر من الجنس ذاته ليس في عمقه إلا تنويعا لعلاقة الأنا بذاتها. فمعظم هذه الصور ليست مباشرة، بل تستحضرها ذات "هي" عبر الذاكرة لتنسج معها علاقات خاصة تضاعف أبعاد الصورة، فتتوحد مع ذوات وتتنافر مع أخرى بشكل يحاول أن يرسم معالم الذات الواعية التي تعمل على وضع إطار موضوعي لشخصيتها في علاقتها بذاتها وبواقعها.

في نص "الحجر الحي" يكون الاصطدام مباشرا بين "هي" الطالبة الجامعية المناضلة التي تعود إلى حضن أمها بعد غيبة طويلة وشخصية "العرافة" التي كانت تتردد عليها الأم بين الحين والآخر لمعرفة أخبار ابنتها. عقدت العزم لزيارة العرافة، وهي بين هاجسين: واحد يمثل تلك الرغبة الداخلية للذات في إيجاد مصدر يكشف لها عن خبايا المستقبل، والثاني عدم اعتقادها في سلوكيات مثل هؤلاء النساء. غير أن الرغبة الأولى سرعان ما ستتخطم على حاجز الحوار المباشر بين الشخصيتين، إذ أدركت الفتاة أن العرافة تعمل على التقاط الأخبار منها بطريقة غير مباشرة لتمررها إليها بصورة أخرى:

ما الذي تودين معرفته؟

أنت التي عليك أن تخبريني بذلك.

هذه المجموعة، وهي تحدد علاقات أخرى تساهم في هذا التشظي، وتكون الذاكرة الجسر الرابط بين ملامح الصورة الموزعة عبر الزمن. تتكرر ملامح هذه الصورة الموزعة بين أنوات متعددة في نصوص متعددة على طول المجموعة.

يمتد الزمن في نص "ذكرى" من خلال توظيف الذاكرة، ويتوحد صوت السارد بصوت الشخصية التي تستبطن ذاتها من خلال منولوجات خاصة وهي تستحضر الماضي. فالشخصية وهي تتركب سيارة أجرة تعبر بهم شوارع المدينة المكتظة تلتقي أعينها بأعين فتاة تعبر الطريق وهي تلوح لأصدقائها بديها، هذا الحدث العفوي يحرك الذاكرة عشرين سنة إلى الوراء، فتستحضر من خلالها صورا متعددة وهي تتركب الحافلة في إحدى مدن الشمال الشرقي، تكتفي هنا بالإشارة إلى ما يتعلق بمحاورة الذات نفسها:

"لماذا تختار هذا المكان بالذات؟ لعلها تهرب من نظرات الرجال المنتشرين في الحافلة. تلك النظرات التي أحست بها تحترق كل ذرة في جسدها؟ أو لعلها وجدت في ذلك المقعد المكان المناسب لتخلو فيه إلى نفسها بعيدا عن أعين المتطفلين؟" (14).

"لماذا لا يجلس أحد بجانبني؟ أألأني الوحيدة التي تلبس زيا عصريا أم الوحيدة التي لا مرافق لها" (15).

"فهي تحب الناس وتسعى إلى التعرف عليهم، لكنها تجد نفسها الآن تقمع حب الاستطلاع بداخلها" (16).

تخلد الذات إلى الصمت بين الفينة والأخرى لتفتح المجال لنفسها لتأمل أعماقها والكشف عن خباياها. هذه الأعماق التي تنقلت رغما عنها على الرغم من حرصها الشديد على مداراتها وإخفائها. هكذا إذن تبدو هذه الأسئلة خاصة ودقيقة تحدد علاقة أناها بالأنا الأعلى الذي يتحكم في سلوكياتها، ولا وعيها الذي يبحث عن موقع له بين هذا وذاك. تلك إذن التجليات الأساسية لتفاعلات ذات المؤنث



ملح القارئة التي تجد ذاتها تتماهى بشكل أو بآخر في هذه الشخصية.

إن العلاقة التي تنسجها الذات مع حياة / أحلام، لا تقتصر على البعد الاجتماعي، أو الهموم الفردية التي قد توحد بينهما، بل تتجاوزها إلى محاور أدبية حول مصير الشخصيات، فهي تواجه الكاتبة مباشرة وبعنف:

”ألم أقل إن الأدب ما لم يعاش؟ ألم توافقيني الرأي؟ فلماذا إذن تصرين على تعذيب نفسك وتعذيب هذه العذراء التي تحاولين فض بكارتها بعنف الكبت؟ لماذا تريدين تعذيب تلك الشخصيات التي تدفعينها عبثاً للخروج؟...“ (ص: 89).

تساؤلات تكشف عن عمق القضية التي تشغل الذات أو ذواتهن جميعاً، وتجد منبراً واحداً للتعبير عنها وهو منبر الأدب والإبداع. غير أن هذه التساؤلات تهدف إلى المصالحة مع الذات والواقع، وهو ما تعبر عنه ”هي“ في آخر تساؤلاتها ”لماذا تصرين على معايشة الأموات خارج نهر الحياة؟“ (89).

بأسئلة لا تختلف عن هذه كثيراً، تتوالد الأحداث في نص ”طريق الملكوت“، فأنا الساردة، تضع نفسها أمام مرآة وهي المرأة المجنونة التي تصادفها. ينفث النص بصوت الساردة وهي تعلن:

”هذه المرأة رأيته من قبل. صادفتها مراراً في أزقة الحي وشوارعه. قيل لي إنها مجنونة. كنت أراها من بعيد. لم يسبق أن كنا قريبتين إلى هذا الحد“ (103). فهي تؤثت الوضع بموقعها من هذه

المرأة بين الماضي والحاضر، فمن قبل كانت بعيدة عنها، وهي الآن قريبة منها إلى حد كبير. وبهذا القرب يمكن أن تصبح ملامح الصورة واضحة في المرأة: ”أنظر إليها وهي تنظر إلي. العين في العين، ما الذي أرسلته عيناها أيضاً لتنبهر به تلك المرأة المجنونة وتظل عيناها مشدودتين إلى عيني؟... أحسست بدواخلي تموج كلها. وبانجذاب غريب نحوها. كأنما أعرفها ومنذ زمن طويل! بل خيل إلي أنني جالستها

. الظاهر أنك مبتدئة، إن لجواد هم الذين يسألون عليك أن تجيبي عن أسئلتهم. من صاحب الفأل رجل أم امرأة؟

. قلت لك عليك أن تكشف الأمر بنفسك. ألسنت من يعلم الغيب؟ (ص: 41).

هكذا يتواصل الحوار في نوع من التجاذب دون أن تدعن الواحدة إلى الأخرى، على الرغم من المحاولات المتعددة التي قامت بها العرافة لاستقطاب الفتاة، فتعلن مباشرة عن رفضها لذلك:

. كفى! أوقفني هذا التخريف! أهذه هي القدرات الخارقة التي تتحدثين عنها؟ أين غاب الجن الذي يخبرك بكل شيء. (ص: 43).

بصورة أكثر جوانية تتماهى الذات في النموذج من خلال حضور شخصية تجمع في الآن ذاته بين المرجعية والتخيلية. ففي نص ”في حضرة الأموات“، تجلس ”هي“ بين أوراقها وقصصها تتذكر من خلالها ما خزنته عبر الزمن، وفي مشهد عجائبي، تستحضر شخصية ذات ميزة خاصة في ذاكرة الرواية العربية:

”وبينما هي تلاحق هذا الكوكب، سمعت ضجة حولها. ارتد بصرها إلى المكتب، شخوص وأبطال الروايات والقصص يخرجون كما تخرج الجن من قماقمها في هرج ومرج... نساء، رجال، عرب، عجم... لم تكن الدهشة قد فارقت وجهها بعد، حين تقدمت منها حياة / أحلام التي اخترقت بسرعة الأشباح ”ذاكرة الجسد““ (ص/ص: 88-89).

من بين الشخصيات الروائية المتعددة التي طالعها عبر الذاكرة من مختلف الأجناس والجنسيات، تلتقط فقط واحدة هي ”حياة / أحلام“، التي تمثل صورة مزدوجة تجمع بين البعدين المرجعي والتخييلي. فحياة هي الشخصية الرئيسية في رواية ذاكرة الجسد، وأحلام هي المؤلفة الفعلية للرواية، وتتوحد ملامح الشخصيتين معاً في الرواية. وفي هذا النص القصصي يضاف ملح ثالث للشخصية، وهو

كثيرا وتحدثنا بأمور مختلفة... وقد تكون اتفقنا وتوحدنا في الكثير من الأحيان...".

## ج - "هي" في علاقتها بالآخر "هو":

يتمثل البعد الثالث للصورة في العلاقة التي تربط الذات الأنثى بهو الذكر، ويعتبر هذا البعد الأكثر تركيبا وتعقيدا، بحيث تتحدد العلاقة بين قطبين متعارضين ومتكاملين في الآن نفسه. والذاكرة الإنسانية برمتها تخزن صوراً شتى لهذه العلاقة التي يحكمها من جهة الجانب الوجداني العاطفي الذي يعبر عن التكامل والتبادل بين الطرفين، والجانب العقلي المنطقي الذي يساهم في الصراع من أجل الوجود والاستمرار في الحياة بحرية وبعيدا عن كل هيمنة أو تسلط. وكل ذلك يرتبط بثقافة خاصة تتوزع بين المحلي الذي تحكمه العادات والتقاليد والأعراف، والدخيل الذي يحاول أن يعدل ملامح الصورة المحلية ويمنحها بعداً آخر يليق براهنها ووضعية "هي" ككيان اجتماعي فاعل في علاقته بما يحيط به خصوصا "هو".

تتوحد هذه الملامح عبر الذاكرة دائما لترصد مجموعة من الصور في الزمن الماضي التي تجمع بين طريفي العلاقة، كيف يتم الاتصال، ثم يتحول إلى انفصال. كيف ننطلق من التآلف لنصل في الأخير إلى التنافر. تتوج هذه العلاقة بالمواقف التي تعلن عنها "هي" في نهاية الحدث وهي تحدد موقعها من "هو". في النص الأول "الهدية" تتراحم الذكريات في ذاكرة الشخصية "هي"، باستحضار ذكرياتها مع "هو" الذي حول حياتها جحيما بعد انتظار طويل من أجل الوصول إلى الأمل المنشود. "هو" إذن بمثابة ذاك الإنسان المتجرد من كل مسؤولية، التائه وراء نزواته ومصالحه الخاصة دون أن يعير اهتماما للآخر الذي يضحي من أجله. هذه الصورة اليائسة والبنيسة التي يقدمها نص "الهدية" يتكرر في نصوص متلاحقة، غير أنه في كل موقع تظهر شخصية

"هي" بملامح خاصة. فقد تتجاوز الشعور بالإحباط والانكسار كما هو الشأن في النص السابق لتجعل من نفسها صاحبة القرار للحسم في علاقتها بهذا الآخر. ففي نص "عابرة الجسر"، يصور اللقاء العلاقة التي تربط "هي" بـ "هو"، وتسترسل في الكشف عن تنازلاتها أمام إلحاحاته على الرغم من قرارها في البداية بحسم الموقف؛ وفي محاولة لإقناع نفسها غمغمت: ستكون آخر محاولة" (83). لكنها ما إن التقت به حتى بدأت في التنازلات فتدخلت في ذاكرتها صورته بصورة البحر: "يا له من جبار! لا تعرف كيف يمارس عليها هذه السلطة الهائلة؟" (84). فكما البحر ينحت ملامح الصخرة التي ترتطم بها أمواجه، ينحت "هو" سلوكها بالكلمات التي ترتطم بوجدانها وفكرها: "صوته الهادئ الرقيق يلغي كل أصواتها الداخلية. أوامره تلغي أوامرها لنفسها. يلغي كل القرارات التي اتخذتها من قبل" (84). إنه الإحساس بالضعف أمام الآخر، غير أن هذا الضعف يتحول في لحظة الخلو بالأنفس إلى قوة من أجل اتخاذ القرار المناسب، وهو ما تيسر لها في آخر المطاف وهي تحسم الموقف بعيدا عنه وتخبره برسالة، تعلن فيها: "كل ما أعرفه أنني فشلت في تحقيق هدي".

تشكلت هذه العلاقة في صورة بجل أبعادها في نص "مدينة الفحولة" التي حاول من خلاله الصوت السري أن يجسد نظرة كل قطب إلى الآخر عبر أصوات داخلية يقدم كل واحد موقفه من الآخر. فصوت "هو" يعلن:

"الرجل المفضل هو الذي يكتفي بامرأة واحدة.."

"... خلقت الزوجة للحياة بعد الموت... تنجب لك الأبناء لتخليد اسمك... أما الخلية فهي الحياة ذاتها في أصفى وأحلى لحظاتها". (54)

وفي المقابل يعلن السارد: "ولأن فحولة الرجال تفوق الحد، فإن إقبال النساء على السحر والشعوذة يفوق الحد أيضا".

وصوت النساء يردد في جلساتهن دائما:

تحمل اسما يميزها يشار به إليها، كما بقيت بدون صفات فزيولوجية خاصة. فالأصوات السردية التي تحملت مسؤولية سرد الأحداث المختلفة لم تكلف نفسها عناء الوصف الدقيق الذي يمكنه أن يميز هذه الذات التي استغرقت جل المسارات السردية في المجموعة القصصية. فما السر في ذلك؟

أشرنا في فقرة سابقة إلى أن السرد في جل النصوص القصصية جاء بضمير الغائب، وبالتالي فالسارد، ومن ورائه الكاتبة تضع بينها وبين شخصياتها مسافة، لترسمها بصورة موضوعية منسجمة. فالكاتبة بضمير المتكلم توهم بنوع من التماهي بين الكاتب والشخصية الفاعلة في الأحداث، وهذا التماهي يكسر جوانب عديدة من الصورة خصوصا عندما يتعلق الأمر بالكتابة بضمير المؤنث. فالكاتبة وهي تنسج تخيلها سردا تكون حبيسة ذاتها، وتجعل من شخصياتها نسخة من ذاتها تضي عليها عواطفها وأحاسيسها وكذا أفكارها ومواقفها من الآخر. وعلى العكس من ذلك في مجموعة "نجمة الصباح"، فالمسافة التي وضعتها الكاتبة بين ذاتها وشخصياتها جعلتها تصور الأبعاد المختلفة للصورة. وأصبحت الذات/ الأنثى في هذه المجموعة وهي تتحرك دون اسم علم أو ملامح خاصة ذاتا عامة ترتبط بكيئوتتها ووجودها، وعلاقاتها المختلفة. فهي ليست الأنثى الذات فقط ولكنها الأنثى القضية بما لها وما عليها ككيان اجتماعي فاعل.

"الزوج الذي لا يعنف زوجته ولا يغار عليها لا يحبها" (55).

والذي لا يدعوها إلى الفراش كل ليلة بالتاكيد يخونها".

إنها الصورة التي تؤثنها العقلية التقليدية الساذجة التي تعمل جادة من أجل تصوير الصراع الدائم والمتبادل بين الذاتين، هي/ هو. ولما كان هذا الصراع أبديا لأنه يرتبط بتكوين ذهني إنساني، فإن المجموعة القصصية وضعت له مرآة يرى من خلالها حيث ختمت المجموعة بنص بعنوان: "سيزيف ودون كيشوت"، وكل واحد منهما يمثل جانبا من هذا الصراع الأبدي مع الحياة. فالأول يصارع "هي" الصخرة التي كلما أوصلها إلى الأعلى تدحرجت من جديد ليعيد الكرة مرة أخرى. والثاني يصارع "هي" أيضا في صورة الجمع "طواحين الهواء". وبتوحيد الجهود لإنهاء الصراع، يحمل دون كيشوت سيزيف على ظهره ليوصل الصخرة إلى أعلى الجبل، ببلوغ الهدف، يرمي سيزيف بالصخرة إلى السهل فيستيقظ الموتى. أليس هذه صورة البعث بمفهومه الديني؟

الصورة إذن كانت متعددة الأبعاد، ورسمت أبعادها من خلال هذه العلاقات المتشابكة التي تربط "هي" بنفسها من جهة وبالأخر من جهة أخرى. غير أن ما تجدر الإشارة إليه هو أن هذه الذات التي حضرت بقوة على طول المجموعة القصصية، وهيمنت على أحداثها ووقائعها هي ذات بلا ملامح؛ ذات لا



## خفة الحكاية في "حذاء بثلاث أرجل" لعبد الرحيم مؤذن

محمد بوعزة

يستلهم المتخيل في قصص "حذاء بثلاث أرجل"<sup>1</sup> للقصص عبد الرحيم مؤذن استيطيقا الازدواج. في كل قصة يتزامن الجد والهزل، اللسان الضحيح واللسان الدارج، المخيال العالم والمخيال الشعبي. ينقش تزامن هذه الشفرت المتعارضة في الخطاب السردى بنية ازدواجية دينامية. وبتفسيره للهزل في قلب الجد ينتهك الكاتب المنظور التراتبى الكلاسيكى الذى ينحاز للجد على حساب الهزل، ويستعيد الهزل من هامشه القصصى ما من معيار أو نموذج أو مركز يحكم قواعد اللعبة السردية المحكومة بفلسفة الخفة (السخرية) وليس فلسفة الثقل (النظام)، بحيث لا يوجد موضوع خال من السخرية. وما نقصده بالخفة هو انتهاك النسق والتحرر من قواعده الإلزامية، قواعد النظام والإكراه، سواء تعلق الأمر بنسق استيطيقى أو ثقافى، من أجل استكشاف الحياة في عفويتها وعنفوانها وفوضاها الجميلة، وإشاعة روح النسبية المرحية. تحقق الحكاية خفتها بتقطيرها من كل الشوائب الزائدة، بغاية تكثيفها وتركيزها مثل قهوة الصباح (هذا الصباح لم تغادر القصة القصيرة فراشها... فجأة ارتفع صوتها... "لماذا أنا قصيرة؟"... وغزت أنفها رائحة القهوة بالحليب..

وابتسمت عندما تذكرت سؤال جارتها الدائم: "لماذا قهوة أمك لذيدة؟" هل تريدین معرفة السر؟ ... قلت لك الحليب هو الحليب.. والحكمة.. الحكمة.. اسمعي جيدا.. الحكمة، في عدد قطرات القهوة). (ص9) تعادل الخفة الكثافة والأثر الاستيطيقى الذى تحدثه الحكاية في المتلقي، أثر اللذة والمتعة. تمثل السخرية أهم وسائل الخفة في قصص المجموعة، حيث تتوسل الشخصية بالسخرية لإزاحة الثقل، ثقل القهر الاجتماعى والاقتصادى. الأصل في الحكاية إشاعة الخفة وإزاحة الثقل. تبدأ شهرزاد حكاياتها باستهلال يستحضر خطاب السرور والسعادة في مخاطبة الأمير الحزين شهيان، بلغني أيها الملك السعيد، لإزاحة الثقل عنه، ثقل الحزن والكآبة.

### السخرية / تلغيم الخطاب:

تمثل السخرية عنصرا مؤسسا للخطاب السردى في المجموعة، حيث لا يوجد نص لا يرشح بنكهة السخرية وتداعياتها المفارقة. وتكمن أهمية السخرية في أنها تنزاح بالخطاب من استيطيقا المرأة نحو استيطيقا المفارقة والازدواج التي تحضر فجوة عميقة بين الدال والمدلول، إذ تقوم استراتيجيتها

أيام كبار "الفتوات"، وما حدث في ذلك اليوم أغرب من الخيال. بقل ولا ككل البغال، مخلاته "الساتان" الأزرق الشفاف، تفوح منه رائحة الذرا المشوية وهو يسير خبياً فوق الأرصفة أو الشوارع، سيان.. إلى أن جاء ذلك اليوم... قال باللسان الفصيح: رشحوني.. ولن تندموا علي" (ص21) تنتج السخرية التناسية من تشويه النموذج النصي (روايات نجيب محفوظ) بتضمينه في سياق هزلي مغربي أغرب من الخيال. مما يدخل القارئ في لعبة مفارقات معقدة.

تنقش المعارضات الساخرة أيضاً مسارا تراثيا في الخطاب، ينبع من المحاكاة الساخرة لأشكال سردية تقليدية. في نص "الأتوروت" الثانية يحاكي السارد نسق المقامة (قال "المعري" وهو مسكن الميم كما ولدته أمه "ووجدت نفسي ألتحف السماء، وأفتersh الغبراء، مقطوعاً من شجرة، لا زوج ولا ولد، ولا ظهر لي ولا سند أُلوية من الغبار.. (57)

في هذا النص المشروح بالتهجين الأجناسي، يبدو المعري بطل القصة أشبه ببطل إحدى مقامات الهمداني، ولكن مأساته المفارقة أنه يعيش في زمن غير زمن الهمداني. إن قصته أشبه بقصة أهل الكهف، ثم استلابه من زمنه وبعثه في زمن مفارق لوعيه. السخرية تنتج من محاكاة السارد النسق السردية التقليدي لشكل المقامة، ولكن بمضمون معاصر، حيث يتواجه في النص وعين لسانين متقابلين أحدهما تراثي والآخر معاصر، وبالتالي فجوهر العلاقة بين السرد والمادة هو السخرية، الناتجة عن مفارقة الشكل للمحتوى، ومحاكاة البطل المعري الساخرة لنموذج البطل في المقامة. وبالتالي فالأمر يتعلق بسخرية مضاعفة ومزدوجة تتضمن مفارقات وجودية وزمنية.

السخرية اللسانية : تنتج عن التهجين اللساني

على المفارقات المتولدة من انشطار بنيتها إلى مستويين ظاهر ومضمّن، وهو ما يجعلها على مسافة استيطيقية ونقدية من الواقع، وموقعاً دينامياً لتلغيم الخطاب بالمفارقات والالتباسات والتشظيات. تتعدد استراتيجيات السخرية في المجموعة بحسب وضعيات التلفظ وأنماط بلاغتها، ويمكن أن نرصد بعض صورها في الأنماط التالية :

### 1. السخرية الاسمية : تنتج من تحوير

ساخر للتسمية كما هو الأمر في اسم الشاعر المعري، الذي يتحول إلى في نص "الأتوروت" الثانية إلى ("المعري" وهو مسكن الميم (والعين) كما ولدته أمه...) (ص 57) السخرية الاسمية هنا مضاعفة ومزدوجة، تتضمن إلى جانب طابعها الاسمي، سخرية تناسية ناتجة عن محاكاة ساخرة لصورة المعري الشاعر الفيلسوف الذي يتحول في النص إلى شخص عار من كل شيء، موضوع سخرية واذلال وقهر اجتماعي ( وعزت علي نفسي، وأنا العار إلا من رحمته... واختلط الحابل بالنابل ووجدتني أردد مع المرددين، وكأننا على موعد مبین، ناسيا عربي ومذلتني عند لقائي بعثرتي. (ص58). المحاكاة الساخرة هنا تحطيم للنموذج.

### 2. المعارضات الساخرة، لكتاب قصة معاصرين

أو لأشكال سردية تقليدية تراثية. في نص "قراءات قصصية" يحيل السارد على نماذج من كتاب القصة القصيرة (جورجي زيدان، محمود تيمور، نجيب محفوظ، إبراهيم أصلان، محمد زفزاف). جوهر هذه العلاقات التناسية هو السخرية، حيث يتم إدماج النموذج الاستيطيقي لكل واحد من هؤلاء الكتاب في سياق تخيلي مغربي محلي، ساخر وهزلي، مثلما نجد في نص "نجيب محفوظ" ( مدينة بألف عربية، ومازال العاطي يعطي؟ لم يحدث هذا حتى في

لها، السيارات تمر أمامها بدون مبالاة (تتابع  
السيارات ورؤوس السائقين تلتفت جهة المرأة، وتعود  
مسرعة إلى وضعها الأول... وارتفعت سبابه أحدهم  
إلى صدغه، واكتفى آخر بالالتفات نحو الكرسي  
المجاور وابتسم، ومرقت سيارات أخرى اهتزت أكتاف  
أصحابها دون مبالاة، ولم تتردد أكف من صفع الهواء  
بعنف.. والعجوز لا تمل من رفع اليد المعروقة،  
والتمتمة غير المسموعة... والسيارات لا تتوقف.)  
(ص54) موقف إنساني يرشح بالسخرية السوداء،  
ويكشف مقدار التشوه الأخلاقي والثقافي الذي  
أصاب سلم القيم الاجتماعية. فالعجوز لم يشفع  
لها ضعفها وشيخوختها في إيقاف الضمير الأخلاقي  
للناس، وربما شيخوختها ومظهرها المهترئ هو السبب  
في لامبالاة السائقين بها، كما يشير النص إلى ذلك  
ضمنيا، فلو تعلق الأمر بفتاة جميلة في مقتبل العمر  
لتهافت السائقون على التوقف لها. تتضمن قصة  
”العجوز والطريق“ سخرية تناسية تحيل على  
رواية ”الشيخ والبحر“ لارنست هيمينغواي. جوهر  
العلاقة التناسية بين النصين التقابل والمفارقة.  
تقدم رواية ”الشيخ والبحر“ صورة ايجابية مشرقة  
للشيخوخة سماتها القوة والعزم والإرادة والتحدي،  
تحدي الضعف وأهوال البحر وسوء الحظ الذي  
يصادب الصياد الشيخ. بالمقابل تقدم قصة ”العجوز  
والطريق“ صورة بنيسة للعجوز تثير الشفقة، سماتها  
الضعف والبؤس.

### الاستعارات المفارقة / تقطير الحكاية:

تحيل على مجموعة الصور التي تخترق جسد  
النص عموديا وتحضر فيه مسارا سرديا موازيا للقصة  
للإطار. تكمن أهميتها في تنويع الدينامية السردية،

الذي يمزج بين وعيين مؤسلبين مفارقين، وعي مؤسلب  
(بكسر اللام) فصيح عالم، جاد ورصين، وعي  
مؤسلب (بفتح اللام) دارج، ساخر وهزلي، يمثل بدوره  
وعيا انشطاريا يمزج في بنيته المعجمية والدلالية  
بين سجلين مختلفين، بين لهجة مغربية محلية وبين  
لهجة مغربية مفرنسة. هذا التماثل اللساني يؤثر  
بدوره على تراتب طبقي وثقافي.

يتشبع هذا التهجين الكلامي الساخر بتوظيف  
استعارات ومفارقات الأمثال الشعبية المغربية التي  
تشع في النص مخيالا محليا هزليا فكاهيا (زيد  
الماء زيد الدقيق.. ليجعل الله البركة في العمارات  
والتجزئات) (ص13). وظيفة السخرية هنا تحرير  
المكبوت، وانتهاك المسكوت عنه في النسق العام.

السخرية الاجتماعية: بمقابل الأشكال  
السابقة من السخرية، تهيم السخرية الاجتماعية  
على القصص، وتنتج عن اختلال الأوضاع  
الاقتصادية (فأما من ابضت وجوههم فهم أصحاب  
النعمة المحدثه، وأهل الشطارة في خفة اليد  
والصوت، الذي يذيب الحجر حتى أصبح لكل مواطن  
قالب سكر على رأس كل ساعة،... وأما من اسودت  
وجوههم فهم الذين ضيعوا الدين والدنيا، صراعهم  
على الشبر والشبرين، والدجاجة أو الدجاجتين،  
والقفة ذات الأذن أو الأذنين) (ص58) أوضاع  
اجتماعية واقتصادية مفارقة ترشح بالسخرية  
السوداء، واختلال في القيم الأخلاقية والثقافية  
يؤشر على تحول سلبي كارثي في سلم القيم  
الذي ينظم علاقات الناس ويتحكم في مواقفهم  
وتصرفاتهم. يشخص نص ”العجوز والطريق“ صورة  
سوداء لهذه الاختلالات الأخلاقية: عجوز في  
العقد السادس من عمرها ظلت تلوح بيدها لسيارات  
الأجرة ولسيارات الخواص، لكن ولا واحدة توقفت



لتنغرس في سردية النص، حيث أنها تمثل عتبة لتوليد مسارات سردية انتهاكية، تؤسس جمالياتها ودلالاتها فيما وراء السرد المركزي. وهكذا فالصور الاستعارية التي تنتشر في القصص هي ذات طبيعة ساخرة. وبالتالي تقوم بوظيفة المضاعفة التخيلية للطابع الساخر المفاخر للمتحيل القصصي. حتى في المواقف الجادة يتم انتهاك الجدية بالصور الفكاهية الساخرة. في نص "حذاء بثلاث أرجل" يتم تضمين صور ساخرة لاستعارة الحذاء في موقف جدي مصيري هو إحالة الموظف على التقاعد (أنا المسمى... حارس الأمن بالمقاطعة... منذ أربعين عاما... والمعروف بصاحب الحذاء اللامع، صيفا وشتاء، مقاسه (42)، وهو في الواقع لا يتجاوز (40 والنصف) بمقاس ماوراء البحار. وهذا أمر طبيعي.. ولا يعقل أن تكون أرجلنا أكبر من أرجلهم... وأنتم تعلمون أن الحذاء مثل القبر: شبر وأربعة أصابع.. الحذاء مثل القبر وعندما يصل أجلك لن تأخذ أكثر من حقه... ها أنا الآن في يومي الأول من التقاعد.. والحذاء الذي أمامكم يعرفني وكأنه ولد معي، أو لعلي ولدت منه ... (ص35) تغطي استعارة الحذاء بصورها الساخرة التي ترشح بالسخرية السوداء على صورة الموظف المحال على التقاعد، بحيث تحل صورة الحذاء محل صورة الموظف التي تتلاشى أما زحف حكاية الحذاء العجيب. يتشأ الإنسان ويتحول إلى مجرد خلفية لحكاية الحذاء. فالموظف لا اسم له، يسلب من هويته ويعرف فقط بحذائه. الحذاء هو هويته وحكايته. لا هوية له بدون حكاية الحذاء، ولذلك ظل الموظف يحرص على حذائه أربعين عاما... يتحول الحذاء إلى تحفة نادرة يسهر الموظف على حراستها. قيمة الحذاء أفضل من حياة الإنسان." أنا المسمى... حارس الأمن بالمقاطعة... منذ أربعين

حيث أنها تكسر خطية القصة بتشكيل استعارات سردية تحاور المسار الإطار وتنزاح عن جماليته الأفقية، خالقة جماليات ومسارات انتهاكية فيما وراء السرد الخطي. في نص "القصة القصيرة" يشغل الحليب كاستعارة سردية. فالحوار الذي يدور بين القصة القصيرة التي ملت من قصرها وجارتها حول لذة القهوة، هو استعارة المقصود منها التأمل المجازي في الوسائل الخالقة للذة الحكي، كيف تكون الحكاية لذيدة؟ أي خالقة لمتعة الحكي؛

(قلت لك .. الحليب هو الحليب.. والحكمة .. الحكمة.. اسمعي جيدا.. الحكمة، في عدد قطرات القهوة.

كم عددها؟

هذه هي الحكمة.) (ص9)

في مقابل السرد الخطي تخلق استعارة الحليب سردا انشطاريا، يطرح إشكالية القصة القصيرة (الميتاقصصي المجرد) في مسار تصويري مجازي. هل مفهوم القصة القصيرة كمي يتعلق بالحجم أم مفهوم نصي يتعلق بالأثر الاستطقي؟ يجب النص على هذا الإشكال الميتاقصصي من منظور تصويري استعاري. الحكمة في إعداد القهوة تكمن في اليد التي تمزج الحليب بقطرات القهوة، بما يعني أن الحكمة ليست في المادة (الحليب) ولكن في طريقة الإعداد التي تهين القطرات المناسبة والملائمة، أي في عملية التقطير، كذلك كتابة القصة عبارة عن عملية تقطير لعناصر المتخيل بما يحقق انسجامها وتناسقها. وبالتالي فالعبرة ليست بالحجم أو الطول، ولكن بالطريقة التي تؤلف بها القصة. أي في عملية التأليف التي تخلق أثرا استطيقيا. الحكمة في الخطاب وليس في المادة.

تتجاوز هذه الاستعارات بعدها البلاغي

هذا البناء التشخيصي الاستطريقي هو الذي يميز الميثا قصصي في النص وينزاح به عن التوظيف الاستعاري (الاقتراضي) الذي يقتصر على إدراجه كبنية موازية للنص القصصي، بحيث تكون بصدد بنيتين تحكمهما. علاقة التجاور: البنية الإطار (النص - التخيل) والبنية المؤطرة (الموازي النصي الميثا تخييل). بالمقابل يستعيد الميثا قصصي في النص حقوقه ويأخذ موقع الحكاية الإطار. وبالتالي يتحول من موقع الهامش إلى موقع المركز، ومن موقع الموازي النصي إلى موقع النص. ويرتبط عن هذا التحول الجذري تحول في الاستيطيقا، حيث ينسخ الميثا قصصي في النص من مرجعيته النظرية الواسعة المجردة، ويكتسب مرجعية تشخيصية متخيلة تنمو في مسارات سردية ساخرة. وبالتالي يتحول من سياق الميثا تخييل - خارج النص، إلى سياق التخيل. داخل النص.

تشكل هذه البنيات باختلاف شفراتها (السخرية، الاستعارات، الميثا قصصي) ما أسميناه بالدينامية السردية في الخطاب السردى لهذه القصص، ذلك أن الخطاب في كل بنية منها يعمل باستراتيجية مزدوجة مضاعفة تعمق الفجوة بين الدال والمدلول، وتكسر أفقية السرد المركزي بإطلاق مسارات عمودية انتهاكية. وهذا ما يستوجب من القارئ تجاوز القراءة الأفقية العادية نحو قراءة عمودية لتفكيك شفرات النص واستكشاف بنياتها المضمر، فالأمر لا يتعلق فقط بانتهاك استطريقي لنموذج نصي، ولكن بانتهاك للنسق الثقافي العام، أي مجموع الأعراف الاستطيقية والاجتماعية والأخلاقية، الشعورية واللاشعورية. وهذا ما يسمح لنا بالقول بأن النزوع التجريبي في المجموعة لا يتخذ طابعا شكلايا محضا، ينتهي بقتل الحكاية لصالح

عاما وأنا أحرس هذا الحذاء الوفي.. أنا الآن في اليوم الأول من التقاعد، وهو في العام الأول من التقاعد، وهو في عامه الأربعين... الرجل هو الحذاء.. لا.. لا.. الحذاء هو الرجل.. (ص37)

## الميثا قصصي / وعي الحكاية :

يخضع الميثا قصصي في المجموعة لتشكيل متميز، حيث أنه لا يحضر كبنية نظرية مجردة مجاورة لبنيات النص التخيلية. إنه يمثل بنية نصية محايدة مشيدة للنص القصصي. يتشكل كنص texte وليس مجرد موازي نصي para texte كما هو سائد في الكثير من أشكال التجريب القصصي. إنه لا ينتمي إلى مجال الميثا تخييل النظري المجرد الذي يحاور فيه المبدع علاقته بالكتابة، ولكن ينتمي إلى التخيل الذي يشخص موضوع الكتابة في مسارات سردية دينامية. في نص "القصة القصيرة" شخصية الحكاية هي القصة القصيرة نفسها، بطلة السرد. تروي القصة القصيرة باعتبارها ذاتا متكلمة حكايتها بلسانها وتنتج خطابها. تتشكل هويتها كإنسان - حكاية وليس كجنس أدبي مجرد. تستعيد صوته من النقد، وتكتب حكايتها المستلبة وتنقش ذاتها وهويتها وخطابها بالأصالة وليس بالنيابة عنها (في هذا الصباح سألت القصة القصيرة السؤال القديم "لماذا أنا قصيرة؟" (ص7) بهذا السؤال الأنطولوجي الإشكالي المحفز للسرد تنطلق حكاية القصة القصيرة في البحث عن هويتها المشروخة بين الطول والقصر "هل أنا قصة قصيرة؟ أم؟" (ص11) تتحول القصة القصيرة إلى شخصية بطلة تكتب حكايتها. إنها "ذات تتكلم"، "منتجة لخطاب"، وليست مفهوما نظريا مجردا متعاليا، ينتمي إلى ما قبل النص. إنها هوية متحركة، راوية ومروية.

التقنية والشكل. على خلاف ذلك يسلك التجريب التراثية والحديثة، ينتهك النسق العام، مع ما يترتب في المجموعة بعدا نقديا استطيعيا وثقافيا دون التضحية بلذة الحكاية وجمالية التلقي. في الوقت الذي يسخر فيه الكاتب من النماذج الاستطيعية القيم.

1 - عبد الرحيم مؤذن، سعد الوزاري للنشر الرباط/المغرب، 2005.





# السيرة الجريحة لنفسية الإنسان المقهور قراءة في "جرح في الحائط" لعبد اللطيف الزكري

عبد المالك أشهبون

الزمن، لكنه جرح أقوى ألماً وأشد وطأة؛ إنه الجرح

النفسي الذي يصعب أن يشفى منه صاحبه...

ولا ريب أن القاص يمد غلالة حزنه ومكابداته  
وآلامه على كلماته، ويشعر في اختيار عنوان  
مجموعته الأخيرة «جرح في الحائط»، كناية عن  
المعاناة والألم والقسوة التي تصاحب الإنسان في حله  
وترحاله بحثاً عن الزمن الضائع. كما يمتد قاموس  
الألم والقسوة والمعاناة ليشمل العناوين الداخلية  
للمجموعة: «نيران المجنون»، «قسوة»، «المتاهة»،  
«السر الثقل»، «جرح في الحائط»...

فما هي تجليات سيرة الألم التي فتحتها عبد  
اللطيف الزكري في مجموعته القصصية «جرح  
في الحائط» من خلال طبيعة شخصياتها وتنوع  
أفقيتها؟

أولاً: السير المؤلة لشخصية  
الإنسان المقهور

في سبيل استكناه نفسية الإنسان المقهور، أدرک  
عبد اللطيف الزكري بحسه الرؤيوي أهمية تصوير  
بعض الشخصيات الاستثنائية في قصصه، أكثر من  
انشغاله بالشخصيات العادية التي تنعم في بحبوحة  
العيش، أو تحيا طمأنينة مزيفة... وهذا هو هدف

استهلال:

حينما نقرأ نصوص عبد اللطيف الزكري

القصصية، يترسخ لدينا ارتباط الكتابة بالألم  
والجرح والمعاناة، وذلك ابتداءً من مجموعته  
القصصية الأولى «أشياء صغيرة» (2002)، مروراً  
بمجموعته الثانية: «المخلوقات العجيبة» (2006)،  
وصولاً إلى إصداره الأخير وهو بعنوان: «جرح في  
الحائط» (2011)، حيث الناظم الرئيس لكل هذه  
المجاميع القصصية هو أنها تفيض بالعديد من مظاهر  
المكابدات النفسية التي قلما نعرفها في نصوص كتاب  
القصة القصيرة من الجيل الناشئ؛ لأن عالمه القصصي  
بصفة عامة - يتميز بالنفس العميق في استجلاء ما  
يثل كاهل الذات، ويجعلها تعيش العزلة والوحدة  
وجحيم العذاب النفسي الذي لا ينتهي...

وعليه، فقد أثر عبد اللطيف الزكري أن يجوب  
الأصقاع الجريحة في النفس البشرية، بما تكابده من  
آلام، يتقضى لاشعورها، ويستبطن مكنوناتها، يسائلها  
ويعاتبها ويلومها، بل ويقسو - أحياناً - عليها، في  
محاولة لاقتناص تلك اللحظات المفصلية من صيرورة  
الزمن النفسي القاسي.

غير أن ما يشغل بال القاص في هذا الصدد، ليس  
ذاك الجرح العضوي الذي يبرأ منه الإنسان مع مر

من هؤلاء السآخرين وهو وحيد، فكان توفيق معروفا لدى رواد المقهى باسم "وحيد" لا "توفيق"...

كما أن بعض شخصيات هذه المجموعة القصصية لا تعيش الوحدة في الواقع فحسب، بل تستمرى الانغماس في مطالعة ما كتب عن موضوع العزلة، وهذا ما يمكن التحقق منه من خلال أحد الحوارات: «سألني عن آخر كتاب قرأته. قلت كتاب «العزلة» لنيكسون دودي. طلب مني أن أعيره الكتاب. وعدته بالاستجابة لطلبه. افترقنا على أمل اللقاء غدا»<sup>(1)</sup>. وقد تبدي الشخصية إعجابها ببعض الرؤى الوجودية التي يتضمنها هذا الكتاب، ذلك أن فكرته تقوم على أساس أن الإنسان يموت يوميا؛ لأنه مجرد من حرية المبادرة. إنه يعيش تحت ضغط آلة فظيعة تسير الإنسان. أضحت الحياة ملهاة سوداء. لا شيء قمين بأن يعاش. كل شيء يوحي بالعزلة القاسية. غير أن الشخصية ذاتها - في بعض الأحيان - تبدي انزعاجها وتدمرها من هذا التقرير المتشائم حول الحياة الإنسانية المعاصرة، ومن الرؤية السوداوية التي ينظر من منظارها مؤلف هذا الكتاب إلى العالم...

## 2 - شخصيات تعاني اختلالات نفسية:

الكثير من الشخصيات تعيش اختلالات نفسية تجعلها في حالة جنون أو على حافته، وخير مثال على ذلك شخصية المجنون في قصة "فيران مجنونة". فأسباب جنون شخصية قصة "فيران مجنونة" - حسب ما يتداوله كثير من الناس فيما بينهم - متعددة؛ منهم من يقول: إن المخزن استولى على جميع أملاكه من الأراضي ليحولها إلى سد، ومنهم من يقول: إنه كان في أوروبا متزوجا نصرانية وهي التي دفعته إلى الجنون، ومنهم من يقول: إنه أفلس في تجارة كبيرة كان يديرها بمدينة فرنسية؛ فإن شخصيات أخرى تعيش على حافة الجنون كان السبب الرئيس فيما تعانيه هو الفراغ القاتل: «الفراغ يخلق الحمق، والحمق شيء صعب، والأصعب من ذلك أن تعاني الحمق وأنت، بكامل قواك العقلية»<sup>(2)</sup>.

القصة القصيرة في الصميم، ألا وهو تتبع الحالات الاستثنائية من الوجود البشري من منظور فني...

والأهم من مكابدات هذه الشخصيات القصصية، هو تطلعها إلى مرحلة التصالح مع النفس من خلال أسلوب البوح والمكاشفة والاعتراف. وبهذا المنظور الوجودي للحياة، تشعر الذات بما يشبه التطهير الفعلي، ومن ثم تنتهي إلى حالة من السكينة الحقيقية فيما بينها وبين نفسها...

ومن هذا المنطلق، لم يكن القاص ليخترع شخصياته من عوالم مفارقة لواقعه الذاتي والموضوعي، بل أدرك - بداية - أهمية انتقائها من صميم واقعه الذاتي والموضوعي المعيش، حيث نجد تعدد المهن والحرف والمسميات لمجموع شخصياته القصصية التي تتراوح ما بين شخصية رجل تعليم ومعاناته اليومية، ورجل الإدارة البيروقراطي، وشخصية الراعي إدريس ببساطته وعفويته، وشخصية "بائع الحوت" بأحلامه وكوابيسه... بالإضافة إلى شخصية المجنون والعاشق والمقهور... لكن ما يميز حضور الكثير من هذه الشخصيات هو معاناتها وعزلتها ووحدانيته.

ويمكن تتبع الموصفات النفسية لشخصيات عبد

اللطيف الزكري من خلال ما يلي:

## 1 - شخصيات تعاني العزلة والتهيه

والضياء:

عادة ما نجد شخصيات المجموعة القصصية كثيرة السرحان، والتهيه والهيام حدّ التلاشي في الأشياء، ومن ثم التحول فيها، ليس على نحو ما يحدث للدراويش والمتصوفة في انجذابهم نحو المحبوب الذي هو الحق، بل تحول يطوح بهم في تخوم من الانفصال بينهم وبين العالم الخارجي الذي يعيشون في خضمه.

ودرجة تقوقع وانغلاق وتوحد بعض شخصيات هذه المجموعة القصصية، يظهر بشكل فاقع في شخصية توفيق، الذي كان معروفا بوحدته في المقهى، حتى أنه راج بين رواد المقهى اسم وضعه واحد

المرّة التي يعيشها الإنسان، وبموجب هذه الحقيقة المرّة يغدو عالم الحيوان أرحم وأوفى وأخلص وأنبل من عالم الإنسان الذي غدت فيه هذه القيم الحميدة عملة غير رائجة من منظور الكاتب. وهذا شأن القطّة الحنون التي تحمل في شذقها صغيرها المولود حديثاً، تمشي به في خفة إلى مكان آمن من الشارع الفرعي للحى، تغدق عليه من حنانها وعطفها ما لا يفعله بعض الأدميين تجاه فلذات أكبادهم...

هذا الأمر ينسحب أيضاً على قصة "الإرث"، حيث يجسد الكلب (بريقع) مثال الوفاء والإخلاص لمولاه، في الحرص على سلامة الماشية كلها... فحينما افتقد إدريس (الراعي) كلبه في المساء ولم يعثر على أثر له مع الماشية، سيجده في الصباح في أحد الدروب وهو يقعي إلى جانب معزة صغيرة تنط على ظهر أمها، فعرف أن المعزة الرمادية قد ولدت وأن بريقع ظل يحرسها الليل كله، ففرح إدريس بذلك فرحاً كبيراً...

وإذا كانت هذه هي أخلاق وقيم ومواصفات عالم الحيوان؛ فإن النقيض هو ما يميز عالم الأدميين. ففي قصة "قسوة" تلفظ الأم رضيعها كما تلفظ الأشياء المهملة، بلا شفقة ولا رحمة وخارج الإحساس بعاطفة الأمومة ليمنح الرضيع بعدها إلى إحدى الجمعيات الخيرية.

أما علاقة تلك الشخصيات مع المرأة فلم تكن دائماً مستقرة وطبيعية، فيها توادد وتحاب وتواصل في الأحاسيس والأهواء، فما عدا قصص الحب التي نسجها المحب من قراءاته أشعار العشاق المتولين. وكذا العشق المتبادل كما في قصة "عرق وحب وزحام"، حيث يكون البوح بالحب هو القاسم المشترك بين الحبيبين؛ فإننا نجد العديد من العلاقات بين الجنسين مقطوعة وأحادية الجانب.

في قصة "فيزيولوجيا الحب"، يعيش نجيب قصة حب دون أن تبادل له ليلي (حبيبته المفترضة) الإحساس نفسه، وحينما يرغب في أن يبوح لها بما يكنه حيالها، تصده وتنهره، وتقر منه كما يقر المهر

غير أن حضور تيمة "الجنون" هنا لا تعني لنا الشخصية تهرف بما لا تعرف، أو أنها لا يعتد بكلامها، فلا نعدم حالات يكون فيها المجنون حكيماً أو فيلسوفاً أو عاقلاً. ذلك أن قصة هذا المجنون أثارت دهشة السارد، بل دفعته لتسجيل بعض أقواله في مفكرته كأنها أقوال حكيمة: «وكنّت أسجل في دفتر مفكرتي بعض أقواله السياسية:» (خذوا حذركم فقد اختلط الحابل بالنابل، وتمييز صالحكم أمر ضروري).. (خذوا حذركم صوتي يعمل على تحقيق طموحاتكم وأمانكم).. (خذوا حذركم لووني أسود) وهكذا... هكذا...<sup>(3)</sup>.

أما أغرب حالات الجنون، فتصادفنا حينما تدرك شخصيات قصصية جنونها وتعيه جيداً، سواء شبهت الشخصية نفسها بالمجنون كما في قصة "السيف"، «أجلس وحدي كالعادة. ارتشف القهوة. أرى الناس يتحاورون ويضحكون ويصخبون. أضحك وحدي كالجنون. أمتلئ بالجنين إلى الأيام البعيدة الماضية...»<sup>(4)</sup>، أو حين يقول: «إني أشهد ما يشهده المجنون على حافة الهاوية، أطلع إلى القيب مقتولاً بالحياة أو دخلت في جوار حاد بينها وبين نفسها حول إدراكها بحالة الجنون التي بلغت»<sup>(5)</sup>، أو من خلال شخصيات تعي جنونها ولا تستطيع الفكاه من أعراض هذه الحالة حتى في حالة الوعي بها: «أبكي لأنني صرت مجنوناً يعي جنونه»<sup>(6)</sup>.

فبالإضافة إلى المواصفات النفسية المذكورة، نجد مواصفات أخرى لا تقل سلبية من قبيل أن تلك الشخصيات تعيش في عالم مليء بالقسوة والتناقض والخداع... وهنا يحلو لعبد اللطيف الزكري أن يسخر من هذا الوضع الإنساني المعيش، ويقارنه بطباع الحيوانات، ليدعنا نستنتج مدى هشاشة إنسانيتنا، وزيف ما ندعيه من جهة، ومدى سمو عالم الحيوان بما يتصف به من قيم نبيلة يفتقدها الإنسان في عالمنا المعاصر...

وفي هذا الصدد، يومئ الكاتب في قصة "قسوة" إلى أن ما تعارف الناس عليه غير مطابق للحقيقة



وكانه يحمل صليبه على طريق العذاب. وهو صليب لا يحمله المرء على كتفه كما كانوا يفعلون في القديم لأنه صليب باطني يحمله الإنسان في داخله كما يحمل هيكله العظمي.

فهي شخصيات مرهقة بركض السنين، تخفي خلف ابتسامتها تجاعيد الأيام. فقد أصبحت الحياة بالنسبة إليها لا تطاق؛ إنها سجن مفتوح، وأن الزمن لا يعني إلا المزيد من الألم، وأن كل شيء في الوجود أصبح موجعا، ومثيرا للملالة والضجر والقرف...

كل هذه العوالم القصصية وغيرها تجلي سيرة حياة بعض النماذج البشرية المغلوب على أمرها، يرتقي بها القاص من عالم الكتابة التقريرية الذي أنهكته عوام الناس بكل ما هو سطحي مبتذل، إلى عالم التأمل العميق في سؤال معنى الحياة والوجود، وتكون الإجابات حكما وعبرا ودروسا تستخلص، أو حتى صمتا، حيث يكون للصمت أحيانا بلاغته.

ثانيا: سؤال الفضاء القصصي: إحيائه وطبيعته وإحياءاته

كثيراً ما توحى أو تلمح الكتابات القصصية الجديدة إلى فكرة لا تزال في حقل الفلسفة غامضة أو قلقة في أفضل الأحوال، ومضاد هذه الفكرة أن بؤرة القلق الوجودي تكاد تنتقل من إشكالية الزمن إلى إشكالية المكان. وهذا ما نجده متحققاً في هذه المجموعة القصصية، بطريقة أو بأخرى.

بالإضافة إلى مدن أخرى للعبور ترد في هذه المجموعة القصصية من مثل: أكادير وفاس وتطوان ومراكش... نجد أن الفضاء القصصي المهيمن هو فضاء مدينة طنجة ذات الطابع الكوسموبوليتاني المميز. لكن هذا الفضاء الرئيس لا يكتسب خصوصيته إلا بتلك الإضافات التي يضيفها القاص إلى المكان / الرحم، سواء بتعيين الأمكنة الفرعية: «المقهى» أو «البيت» أو «الشارع»، وفي ذلك تتجلى حاجة السرد إلى المكان؛ لأن المكان من هذا المنطلق هو نتاج السرد، كما يسهم، بدوره، في خلق أحداث السرد وتطوره.

في المروج. أما في قصة «المتاهة»، فإن المرأة التي شغف بها السارد وعقد العزم على البوح لها بما يعتلج في خوالجها، أثار دهشتها وكان رد فعلها النفور منه كأنه وباء معد.

وكان لهذا السلوك الرافض من لدن حبيبته أثر قوي على نفسيته، حيث يصرح في هذا الصدد: «أصبحت أهيم على وجهي، وانكمشت على أطواني لا أبوح لأحد بشيء فمرضت وتلاطمت أهوائي ولم أعد أعرف لماذا أعيش؟»<sup>(7)</sup>.

وللتعويض عن هذه الخيبات العاطفية، تنغمس بعض تلك الشخصيات في علاقات جنسية خالية من الحب العاطفي، وهذا حال شخصية نجيب في قصة: «فيزيولوجيا الحب»، أو في حالة وله الفتاة بإدريس، وهو غير راغب فيها، كما في قصة «حالة حب»، بينما نتج عن علاقته العابرة مع زميلته في الثانوية، والتي تكبره في السن، تداعيات خطيرة على نفسية توفيق (قصة «السر الثقيل») لدرجة أن هذه الواقعة خيمت بظلالها السوداء على نفسية توفيق، فقد ظلت تداعيات هذه الخطيئة تطارد توفيق لأيام وأيام، وستتأزم نفسيته حينما سمع من بعض أصدقائه أنها ستعمل له سحرا ليعود إليها.

غير أن أجمل العلاقات التي يتذكرها السارد في هذا المجال هي علاقات عاطفية تعود إلى أزمنة خلت وولت، حيث يتذكر السارد، وهو في مقصورة القطار، ذكرى حب رومانسي صاف: «قبل عشرين عاما، في ذاك الصيف كنت أمرح مع عذراء الجميلة التي تتكلم العربية كالفرنسيين؟ أقول تتكلم ولا أعرف إن كان هذا يعبر عن حقيقة نطقها. كانت بالكاد تتهجى العربية...»<sup>(8)</sup>.

فمن خلال السيرة الأسبانية لهذه الشخصيات، يمكن أن نتعرف على سر انطوائها، وفرارها من صحبة الناس، فلم يكن ذلك الموقف من الآخرين غطرسة منها، ولكن وراء هذا السلوك حزن عميق قديم من تلك الأحزان العميقة القديمة التي تستقر في النفس، وتكمن مدى الحياة، ويحملها صاحبها معه

الفضاء الأثير الذي ترتاده شخصيات المجموعة القصصية بكثرة ملحوظة. ففي المقهى تحبر الذات الكاتبة ما يترأى لها من إبداع قصصي أو شعري أو نقدي، كما أنها نقطة للتواصل مع الأشخاص العابرين، وهي أيضاً فضاء مجتمعي متنوع ومتعدد بطقوس مرتاديه، وسحناتهم وجنسياتهم ووظائفهم...

وهذا ما يدفعنا للقول: إن فضاء المقهى هنا قد ينبض بالحياة إذا ملأه فعل إنساني ذو طبيعة حميمة (أصدقاء ومعارف، وعلاقات)، حيث تنسى الذات انفلاق المكان وطابعه العابر؛ لأن الذي يرتادها آنذاك يستغرق عبر فعل التواصل في أزمنة أخرى، لديها أمكنتها الخاصة (أمكنة الطفولة الأثيرية لدى القاص)، وقد يكون فضاء عدوانيا حينما تصطدم الذات بذوات أخرى، يتعذر معها التواصل، وتنقطع الأواصر والروابط، وتغدو فضاء طاردا للذات لا حاضنا لها...

2 - فضاء البيت/ الداخل: عادة ما يكون الداخل هو البيت، بكل ما يحمل من قيم الاستقرار والهناء، بينما الخارج هو نقيض البيت، حيث لا يمكن أن يتشابه في قيمهما؛ وبالتالي في جماليتهما، فالمنزل والعالم الخارجي لا يمكن أن يكونا فقط مكانين متجاورين، ولكنهما يحملان في الواقع، وعلى صعيد الخيال، أحلام يقظة متعارضة<sup>(9)</sup>.

ويبرز فضاء البيت في العديد من قصص هذه المجموعة، لكن الصورة التي يقدمها الكاتب عن فضاء "البيت" هي غير الصورة التي تتبادر إلى الذهن، باعتباره فضاء حميما وحاضنا، يوفر للشخصيات الدفء الإنساني المطلوب.

ويقدم البيت في هذه المجموعة القصصية من خلال الموصفات التالية:

... ثم ملاذ أخير تؤول إليه الذات للبيات: «... ثم عدت إلى بيتي مهدودا مكدودا لا ألوي على شيء، وما بي حاجة إلى شيء أكثر من الحاجة إلى النوم». بيت مقرف وموحش: «شعرت، في الدار، بشدة الجوع، ذهبت إلى المطبخ، فوجدت حفنة من

وتحضر مدينة طنجة من خلال مجموعة من الصفات التي يسبغها عليها القاص، وهي كالتالي: فضاء للاغتراب المكاني: «أنا الذي صرت سقط متاع في هذه المدينة الغريبة».

فضاء للزحام والاكتظاظ والضجيج: «هذه المدينة مزدحمة؟ رأيت الحافلة كم كانت مكتظة بالبشر».

فضاء للقسوة: «كانت بي رغبة قوية في معرفة أعراض مرض القسوة الذي ألم بكثير من ناس مدينتنا».

فضاء التيه والضياء: «ليل وأشباح... نهار وأرواح ضائعة. مناحات صاخبة تفعم الشوارع المزدحمة. ناس يسيرون. ناس ضائعون».

فضاء للعبور نحو المجهول: «ناس يجيئون. ناس لاجئون. بيض وسود. سمرو صفر. حشود كثيرة تمتلئ بها هذه المدينة - الغوطة. هكذا صارت طنجة، مع بداية الألفية الثالثة».

وبإيجاز شديد، يحصل القاص كل هذه الصفات في صفة جامعة مانعة هي «المدينة - الغوطة» بكل ما توحى به لفظة «الغوطة» من إحياءات (الخوف والرعب والابتلاع والقهر...).

وبالعودة إلى الجو العام لهذه المجموعة القصصية؛ فإن ما يزيد من تأزم نفسية الشخصيات وتوترها واهتزاز مشاعرها طبيعة الأمكنة الطنجاوية الأكثر حضورا في هذا النص، فتذكر منها:

1 - فضاء المقهى/ الخارج: عادة ما تمثل المقهى فضاء لشخصيات تعيش حياة عدم الاستقرار، التسكع، والعيش من دون قواعد. فضاء لشخصيات بوهيمية، نافرة من جدران البيت الباردة، ومن انفلاق الغرف الإدارية المتكلسة من جهة، كما أن المقهى يمكن اعتبارها كذلك نافذة الشخصيات على العالم الخارجي، أو هي نافذة الفرد المشرعة على ذاته المتزمتة والمغلقة من جهة أخرى.

وتحضر المقهى في هذه المجموعة باعتبارها

وكانما محكيات هذه المجموعة كلها لا يؤسسها سوى ركام التداعيات والذكريات المشتتة، التي تؤججها المواجه، وتوطدها سيرة مكابداته في غربة أقاصي جنوب الروح (أكادير) تارة، والشمال (مسقط الرأس والنشأة والترعرع...) تارة أخرى.

ومن هذا المنظور، يخلق عبد اللطيف الزكري تواؤماً ملحوظاً بين نفسية الشخصيات مع طبيعة المكان، حيث تجفل الذات من خساراتها، ويطفح الكيل بسيرة الحياة التي تتميز بالوحدة والعزلة والرهبة المتعددة، ولا يترك القاص خلفه سوى الحطام والرميم، ولا شيء يمضي النفس غير حنين إلى فضاء بعيد (مواقع الصبا) يعتبر بمثابة الرحم الذي يجد فيه القاص كل عناصر الدفء والألفة والحنان.

الفاصولياء صالحة للطبخ، لكن قنينة الغاز فارغة». بيت شبيه بالمقبرة: «يبدو مطبخ البيت كمقبرة، موحشا كغابة، مقرفا كمزبلة»، «في البدء بدا لها المكان أكبر من القبر».

المهم هو دلالة هذه الأمكنة بما حوته من إحياءات، وما انطوت عليه من أفكار، سواء في فترات الصراع النفسي الداخلي الحاد، أو في فترات انتقال الشخصيات من مكان إلى آخر، أو في حالة اشتعال أوار الأسئلة الإشكالية التي تتولد من رحم تلك الأمكنة...

إنها أفضية تخزن القليل من لحظات الفرح والكثير من الحزن، وتسهم بشكل أو بآخر في صنع التجربة القصصية، إذ لا تجربة إبداعية بدون فضاء، ولا مشاعر تكون بالإمكان خارج نفق التحول المكاني، ولو عبر الذاكرة والجوارح والوهم.

6. المرجع نفسه، ص: 35.

7. المرجع نفسه، ص: 34.

8. المرجع نفسه، ص: 26.

9 - Gaston Bachelard, "La poétique de l'espace", presses universitaires de France, Paris - France. 7ème éd. 1971. p. 55.

1. مراجع الدراسة:

عبد اللطيف الزكري، «جرح في الحائط»، منشورات

اتحاد كتاب المغرب، ط: 1، 2011، ص: 4.

2. المرجع نفسه، ص: 12.

3. المرجع نفسه، ص: 11.

4. المرجع نفسه، ص: 10.

5. الصفحة نفسها.



# الفضاء القصصي: من الإثنوغرافيه إلى المتخيل نموذج "زقاق الموتى" لعبد العزيز الراشدي

إبراهيم الحجري

حياة لها سحرها الخاص الذي قد لا تضاهيه جمالية الحياة اليومية المكرورة، حياة نعيشها كيفما أراد مبتكرها، كريمة أو مرة لا يهم .. حياة نستطيع أن نتمثل عبرها فضاءات وعوالم لم نتصورها قط... ونصادف بواسطتها أناسا آخرين لم يسقطوا في البال من ذي قبل ولو عبر فعل التخيل... حياة نُقلنا من قبيلوة قهر اليومي المعتاد بعفوناته ومحرقاته، صوب حيوات غريبة فاتنة بأمكنتها وأزمنتها المتاهية التي تبرق كحلم.

إن الفضاء ليس تماما الفضاءات اللانهائية تلك التي يفضي صمتها، لفرط ما يطول، إلى إثارة شيء أشبه بالخوف، ولا حتى الفضاءات، المروضة تقريبا الآن، بين الكواكب أو بين النجوم أو بين المجرات، وإنما فضاءات أقرب بكثير، مبدئيا على الأقل: المدن مثلا أو الأرياف أو دهايز المترو، أو حديقة عامة<sup>1</sup>... إنها الفضاءات التي تعودنا أن نعبثها ونسلكها لقضاء ما ربنا التي لا تنتهي... إنما، هنا حين تصاغ بفعل الكتابة السردية، تصبح فعلا مغايرا، تصبح ضرورة محضة وقسرية غير اختيارية كما هو الحال في الحياة الخارج نصية، نضطر لمعايشة هذه الفضاءات التي انتقاها الكاتب أو فرضت عليه نفسها، طائعين أم كارهين... مكررين، وبلذة أعنف من لذة الكاتب، إعادة تأسيس هذه الفضاءات والعوالم من أجور اللغة والجمال السردية والأوصاف والمقولات اللسنية

يعتبر الفضاء القصصي جزءا أساسيا من حيث تربعه عرش الأولوية في العوالم السردية، إذ إنه الوعاء أو الإطار الذي يمكن، من خلال تجسيده، تمثل المكونات الأخرى التي يتأسس فعل الحكى على كينونتها، كما يمكن من خلال رصد مؤشرات العبور إلى أفاصي الدلالة وتتبع سفر الشخص عبر المسار السردى، بل إنه قد يكون أحيانا المسلك الذي يفضي إلى غيابات ملغزة من هذه العوالم مثل سيكولوجية الشخصيات، صورة الراوي والمروي له، الواقعي والمتخيل في القص وغير ذلك.. إنه، أي الفضاء، الطبقة التي تتصادى فيها العوامل وتتجسد عبرها الأحداث، والمرايا التي تنقش على صفوها آثار الصراع بين الذات والذوات المزيفة من أجل الالتحام بموضوع ما يسقطه الكائن الخارج- نصي (الكاتب) على الكائن الورقي العريق (البطل) مثل قدر يلازمه ولا يفارقه إلا بانتهاء فعل القراءة.

إن المكان / أو بلفظة أعم «الفضاء» هو تشكيل لفظي يبنني انطلاقا من اللغة الوصفية والإيحائية، وهو بالتالي، تشييد تأويلي يقوم، بالأساس، على تحقق فعل التلقي الذي يشكل قنطرة ذات أهمية قصوى في ميلاد النص وانتمائه إلى عالم الكينونة. إن القصة حياة أخرى يعيشها المتلقي بالتوازي مع حياته العادية، حياة لها أبعادها، لذتها، عناؤها... أناسها الطيبون... قتلتها الأشد بطشا...

ولكي تكون دراسة الفضاء وظيفية وفاعلة يجب تحليله داخل منظومة الروابط والمكونات الأخرى والأنساق الطوبولوجية المحيطة في العمل القصصي وبينه وبين مجموع العناصر الحكائية<sup>4</sup>.

وقد أشرنا، منذ البداية، إلى أن الفضاء القصصي، مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي Espace Verbale بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب. ولذلك فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه القاص بجميع أجزائه ويحمّله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة ولبدأ المكان نفسه<sup>5</sup>.

لذا يمكن القول إن فضاء السرد فضاء مرّن نتيجة طابعه اللفظي الخالص، مما يجعله مميزا عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللفظية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة أو تلك التي تعبر عنها الصور المحسوسة والمدرّكة مباشرة مثل الفنون التشكيلية والسينما<sup>6</sup>. وقد ذهبت الشعرية الحديثة أبعد من ذلك حينما اعتبرت فضاء الورقة أو الصفحة أيضا مجالا للدرس والتحليل، لكونه الفضاء الموضوعي للكتاب (L'espace objectif)، والذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في القصة حيث يجري اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ<sup>7</sup>.

إن الفضاء الذي درسته البويطيقا يتميز بكونه ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية، ولكن أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها<sup>8</sup>. وبالتالي، فظهور الشخصيات ونمو الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النص. فالمكان لا يتشكل إلا باختراق الشخص له، وليس هناك، بالنتيجة، أي مكان محدد مسبقا. وإنما، تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي تقوم بها الشخصيات، وبالتالي، فإن بناء الفضاء القصصي يبدو مرتبطا بخطية الأحداث السردية،

المكررة حشويا معتمدين على التصميم الذهني والتفريغ التذكري والخبرة المسبقة.

لذا فلا غرابة أن تكون تمثيلات المتلقين عن التفضية، في نفس العمل السردية، مختلفة، بينها درجات من التفاوت والتقارب، تبعا لحميمية التواصل أو تنافره، مع عالم الحكيم، وتبعا لقدرة القارئ على استيعاب الوجود المشرع أمامه على طول فقرات النصوص، وتبعا، بالموازاة، لمقدرته على التأويل ووعيه بطرق تشكل البنى الدلالية ورمزيتها.

ولعل تمثّلنا للبنى الخطابية، بنظرة سيميوطيقية<sup>2</sup>، للعمل السردية القصصي الأول الذي أخرج به عبد العزيز الراشدي إلى الوجود ستيحينا على القدرة الإيحائية الكبرى التي يمتلكها الفضاء، بنكهة خاصة، وبصم قوي، وصوت خاص ارتأى أن يوقعه بوسم مفرق قلق، (زقاق الموتى)<sup>3</sup>، حيث تأتي فصوص الراشدي عبقة بنفحات الطفولة وعطر الأمكنة الأولى التي صادفت هبات الروح ومقدم الحياة. إن استعادة الماضي أثناء الكتابة لا يمثل في هذا (الزقاق) لحظة استرجاع نزوي Flach-Back، ولا يعتبر تفصيلا لعشق الراوي المزمّن لطفولته، بل إنه يشكل صيغة من صيغ التداعي التأملي الذي يستتصر التفكير العميق ليس فقط في اللغة، بل أيضا التفكير في جهات السرد والتبئير والمكتوب عموما.

إن الحضور القوي الذي يفرضه التوصيف المكاني، وتكرار مقولاته عبر المتن، بشكل حشوي، يثير الكثير من الأسئلة ويضفي أبعادا عديدة تستحق التأويل والاهتمام، ولعل تناغم هذا الحضور، بشكل لا واعي، مع سلطة التداعي القوية وانجراف السرد، بعمق، خلف مطاردة أصداء المنفلت من الذاكرة يجعل طابع الكتابة السيرية واردا بقوة، خصوصا حينما تتمثل الوسائط المكانية التي تشكل مرجعا سيميائيا هاما في استجلاء أبعاد المسرود ورسائله، إذ المكان هنا يضرب موعدا قويا ويبرم تعاقدًا وثيقا مع باقي مشكلات البنى الدلالية، إن لم نقل إنه عتبة قوية لتولج ثنايا النصوص السردية داخل هذه المجموعة،



**المنونة:** أول مقولة تقف في وجه القارئ، وأول علامة تستوقف شهيته وتثير فضوله، علامة لغوية محيرة، من مضاف ومضاف إليه. حيث تنسب المقولة المفزعة «الموت» إلى مقولة مرنة نوعاً ما «الزقاق»، وإن كانت كل مقولة من هاتين المقولتين تؤدي إلى متاهة. فكلاهما تحتاج إلى وقفة خاصة، فالزقاق النكرة، بما يحيل عليه من تبعات دلالية يشير إلى الفقر والإهمال والضيق والاكتظاظ والهامش وأخيراً الضياع، يظل مرتبطاً في خيال القارئ بالسبل المتاهية للحياة في الدروب المعطلة.

إن الزقاق جزء من فضاء أكبر هو الحي أو الدرب أو حتى الدوار، وهذه الفضاءات بدورها تنتمي إلى فضاء أرحب هو المدينة أو القرية، وهذه الانتماءات والاحتواءات الدائرية مهمة جداً في القبض على الدلالة. أليست الحياة نفسها زقاقاً متاهياً؟

وإذا كانت تجليات السمات العامة للزقاق بما هو عليه في الواقع ليست مطربة للنفس، فإنها إذا ما ربطت بالمقولة الثانية، ستصبح حاملة لدلالات أعمق وحمولات أشد شساعة، وربما أشد وقعا على نفس المتلقي الميال إلى الألفاظ الرنانة والمقولات الجذابة والمثيرات والحوافز الرومنسية المشهية للمتابعة والمطاردة النصية. فالموت سيد المتاهات لأنه العالم الذي تنتهي إليه كل حياة كائنة، وبالتالي، فزقاق الموت سيرورة تسلكها الكائنات طوعاً أو كرها دون أن تشعر، وربما دون تفكير في ذلك (قل إن الموت الذي تفرون منه فإنه ملاقيكم ثم تردون إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون)<sup>11</sup> فعلاصة «الموت» كمقولة دلالية ثرية بما تحمله من شحن نفسية واجتماعية وفلسفية تحيل على حدين: موت فيزيقي نعرفه وننتظره جميعاً ولا محيد عنه، فهو فرض عين على كل كائن حي. وموت مجازي معنوي يعيشه البعض ممن قدر لهم أن يعيشوا بلا مطامح ولا قرارات ولا حتى وعي بما يجري حولهم من أسئلة وجودية قلقة. عيشة حياتية مثل حياة الأنعام فاترة، لا حماس فيها حياة كالموت، نفسه. بل إن الموت الثاني أقسى على

وعليه يمكن القول بأنه هو المسار الذي يتبعه اتجاه السرد. وهذا الارتباط بين الفضاء والشخصية والحدث هو ما يمنح النص القصصي تماسكه وانسجامه. فالمكان هو الوعاء الذي يحتضن الحدث الذي تقوم به شخصية قصصية واقعية أو متخيلة في لحظة زمنية سردية معينة، فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث ما لم تلتق شخصية قصصية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء، وهذا الخرق المولّد (Transgression génératrice) لا يوجد إلا طبقاً لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكاني محدد (système locatif) تجتمع فيه الصفات الجغرافية والصفات الاجتماعية<sup>9</sup>. وهكذا فالقراءة الكفيلة بالكشف عن دلالة الفضاء القصصي ستنبني على إقامة مجموعة من التقاطبات المكانية<sup>10</sup> (polarités spéciales) التي تتيحها النصوص السردية بشكل متكرر.

**الغلاف:** ولعل ما يثير الفضول، في العتبات النصية الأولى لزقاق الراشدي، هو فضاء الغلاف الذي اتخذ طريقة ما في التنظيم والتوزيع والتشكيل، وبغض النظر عن كون المؤلف هو الذي اختار هذا التنظيم أم الناشر، فإن لهذا الفضاء سحره وغوايته التي لا تنتهي، فهو فضاء يلقي في العين إشارات وتلويحات عن المسار الذي تتخذه أبعاد المؤلف ودلالاته، حيث إن تداخل الألوان والأشكال في التفصيل المقتبس من لوحة لخوان ميرو ويحيل على الثقوب الفائرة المعتمة التي تخرق جداريات الجسد، (أي جسد) كما أن تجريديتها المكثفة تحيطها بهالة من الغموض وتفتح الأبواب مشرعة على كل التأويلات، بما فيها الخطوط المتاهية والألوان المتدرجة، كل هذا يصب في واد واحد هو التيه والالتباس والخواء وعدمية المسالك والفضاءات. وينبت على الواجهة ملامح حزن غائر وسرابية في الوجوهات والسبل، هذه هي المؤشرات الدلالية التي يمكن استقاؤها من خلال تأمل هذا التفصيل الملفز.



ومع هذا كله، هناك خيط رفيع مشترك بين هذين الفضاءين ألا وهو الخواء والتيه والضلال، كلاهما فضاء لممارسة فعل الموت المعنوي. ويبقى فضاء الورقة الأفق الذي يتسع لأحلام الراوي دون أن يخله، تمتد القصة ما شاء لها السارد أن تمتد دون أن تقمع؛ فتمارس فلسفتها الخاصة، تحكي أحيانا وتصف أخرى وتتأمل ثالثة لتولد قصص أخرى وفلسفات أخرى كأنما هي الصحراء نفسها حينما تمارس سلطتها على كل الأمكنة فتصير سيدة المسافات وقاهرة الأمداء، إذ أن أغلب القصص تتجاوز الصفحتين ولا تلفي تنوعا على مستوى شغل الحيز الورقي وهندسة فضاءه إلا في قصة وحيدة (غواية الفصول) التي تضرعت إلى قصص قصيرة جدا تنفرد كل منها بعنوان خاص، كما أن نصوصا أخرى اعتمدت التقطيع دون أن يكون ذلك مؤثرا على سيروية السرد، لكن هناك أفضية مهدت لها العتبات الأولى، وتفيض أيضا عبر النصوص كأنما الفضاء هنا هو البطل.. هو المنطلق والمناه والختم.

الزقاق؛ إضافة إلى كونه احتل أهم عتبة على الإطلاق وهي العنوان، نجده يغزو القصص بشكل ملفت وموج، بما يجره من تداعيات دلالية ورمزية. فهو يحيل على فضاء آخر هو الحي الشعبي الذي يرتبط طبوغرافيا بصفات الضيق والقذارة والاكتظاظ. ومع أن الكاتب لا يستغرق في وصفه لهذا الفضاء تاركا الحرية للمتلقي كي يتخيله كيفما يشاء، فإننا نلفي أحيانا بعض المعالم الموحية بهذه الصفات كالدير المتهاكة والمقبرة القديمة والأسوار والأبواب الخشبية والرتاجات وغيرها (عند مدخل الزقاق، بدا الباب من بعيد صلبا وصارما، على جنباته توزعت المسامير الغليظة، المنازل على الطرفين كانت هادئة...) <sup>41</sup> وحيث تكون المسافة بين السارد والزقاق المائل بين عينيه ضئيلة، يتعاظم الخوف وتعود الطفولة البيضاء؛ (في زقاق الموتى أرتعد كلما تبدى بياض، كنت سيد أحلامي، لكنها أحيانا ترهقني وأنا

الإنسان لأنه يفرغه من محتواه الأدبي ومعنوياته الكلية، ويحيله جذوع نخل خاوية لا روح فيه، إن الميت الحق هو من يحمل نعشه على ظهره وينام، دون أن يستطيع صنع الفعل الذي هو دليل وجود وحياء، الميت الحق من يعيش حياة واحدة قسرية كما يملئها الآخر أيا كان... ولهذا فالكثير من الأموات فيزيقيا يصنفون في خانة الأحياء الخالدين نظرا لاستمرار فعلهم في الحياة حتى بعد مغادرتهم للعالم، ونخاف أن يكون المقصود في هذه العنونة الإحالة الثانية الأشد وقعا على المرء من مخالب الموت الحقيقي الذي يصبح أحيانا رحمة... ما أقسى هذا الموسم!

وإذا ما تقدمنا نوعا ما إلى الأمام لنتمتع مؤشرين آخرين من الأهمية بمكان في تقصي وضعيات الفضاء القصصي، ويتعلق الأمر بالوضعيتين البدئية والختامية، حيث تنطلق الكتابة السردية من هذا الملفوظ: «حين الظلمة تبرك على الامتداد، على سهل نابت في مكان ما من الجنوب... القطعة الفائضة من الأرض» <sup>21</sup> حيث يبرز هذا المقطع ثلاث مؤشرات هامة جدا: العتمة والظلام - السهل الممتد في الجنوب - الجهل بموقع هذا المكان. وتختتم الكتابة دفعة سردها بهذا المقطع: «كان يدعوها للمقهى، ثم يتركها تغادر قبله ليفاوض النادل حول تأخير ثمن المشروب» <sup>31</sup> إذ ينبت فضاء المقهى عبر هذا المقطع كمكان استراتيجي هام يستقطب شريحة كبرى من الناس ويحرق فيه الرواد أكثر من نصف أوقات فراغهم. إنه المكان الذي لا محيد عنه... فضاء يمارس فيه فعل الموت بالتقسيط، إن لم نقل إنه الموت نفسه. وبين الوضعية المكانية الأولى الدالة على الامتداد والجنوب والضلال... المؤشرات الدالة على الصحراء بتفاصيلها المربعة ومسالكها المتاهية المحيلة على الضياع والفراغ، والوضعية الختامية المحيلة على مكان ضيق لقتل وقت الفراغ والثروة الخاوية، تنتثر ثنائيات تقاطعية هامة: (الشساعة # الضيق) (الامتداد # الانغلاق) (العتمة # الضوء) (الفراغ # الضوضاء # السكون والصمت)...

يكون المقهى في الغالب ملاذاً سلبياً لممارسة الانحراف اليومي كلما وجدت الشخصية نفسها على هامش الحياة الاجتماعية... المقهى كفضاء انتقالي تحط فيه شخوص الراشدي رحالها بعد رحلة سديمية في عوالم موحشة (الصحراء)، فيكون مرتعاً لإنجاز المصالحة مع الذات وتخيل حياة جديدة مصطنعة متكلفة لتلميع صورة الوجه وإخفاء الهزيم أمام الآخر الذي غالباً ما يكون امرأة (كان يدعوها للمقهى، ثم يتركها تغادر قبله ليفاوض النادل حول تأخير ثمين المشروب)<sup>91</sup>. ويمكن بالموازاة أن نتلمس الوقع الجيد الذي تحدثه المقهى في نفس السارد، إذ غالباً ما تحفره على كتابة نص جديد بعد أن ترهسه بنقاش الزملاء وثرثرة الزبائن وجوَّها المشحون بالدخان والجدل؛ (لتضاريس المقهى روعتها، تظل تسكنني وأنا أخطو إلى الخارج... جوها العبق بالسجائر، الموسيقى ذات الإيقاع المتذبذب، حركات الأصدقاء وفقهاتهم، صورة النادل وهو يتحسس دراهمه، وإطلائته من خلف الصينية على زبون جديد. مشاهد تطل عالقة إلى أن يجهز عليها برد المساء... خرجت من المقهى قبل الأوان، تركت الأصدقاء في نقاشهم وتنت أبحث عن كلمات لنص انتابني كحيرة مزمنة)<sup>92</sup>. وفي الجملة، فإن المقهى تقوم هنا؛ كبوصلة للتوترات اليومية التي يعيشها الساردون والشخوص معاً؛ ومكان لانكفائهم ومحاوراتهم الذاتية قصد إعادة التوازن المفقود، بل يمكن القول بأنها المكان الوحيد الذي تتحول فيه التفضية القصصية إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي<sup>93</sup>.

**قاعة السينما:** يكون عادة هذا الفضاء مرتعاً لممارسة التوحد عبر عوالم أخرى مصورة، ووسيطاً لعيش حيوات أخرى في لحظات قصيرة، وكذا مكاناً لاصطياد بعض اللذة والتقاط بعض النزوات، لكنها هنا، أقصد في هذا (الزقاق) تكون مكاناً لممارسة الشغب واقتراف اللعنات والانشغال بالفوضى المنظمة، ودائماً عبر استحضار الماضي التليد بتفاصيله الحلوة التي ظلت ترتبط بالأفضية (نبدأ الصفيير وتكسير

أمر مستندا إلى جدار الزقاق، تتحرك الكائنات في الزقاق؛ وفي مخيلتي؛ فترتعش ساقي)<sup>51</sup>.

إن حضور الزقاق في هذه المجموعة له بعد سيري نظراً لارتباطه بالطفولة والذاكرة والأيام الأولى التي تصادف الوعي بالأشياء (تتوالى الأزقة والدروب، بعفوية أرسل بصري بين المنازل المتأكلة، تلاحقني تفاصيل أيام كانت فيها دروب هذا القصر مسرحاً لطفولتنا الهادرة)<sup>61</sup>.

**الصحراء:** لهذا الفضاء سلطة قوية داخل المجموعة، فهو محيل على الامتداد الرهيب وقاهر للكائنات في حلولها وترحالها، يحضر مثل الجرح الفائر في الكتابة ويمتد في الحلم والذاكرة ليمتص ما عده من الفضاءات الموازية، فضاء معجز، محير، معيق حتى لفعل الكتابة، إنه سؤال فلسفي لا حدود له، تتورط فيه الذات الساردة بحثاً عن وجود أنطولوجي آخر داخل اللامعنى (من قال إن للزمن معنى في الصحراء)<sup>71</sup>. والأكد أن سلطة هذا الفضاء لا تتجلى فقط من خلال مقولة «صحراء» بل تتجلى أيضاً من خلال قرائنها الكثيرة وكذا الأشياء الملازمة لها: (الجنوب، الشمس، السهل، الرمال، النخل، القرية، الرياح، الرجل الأسمر، الخيمة، الزاوية، الحر، التيه، العقرب، البداوة، الزوابع، المدى، السراب، التلة، القبيلة، الجفاف، الغبار، براريد الشاي...).

تتحامل المجموعة على هذا الفضاء، لعلها عانت من معاكساته الطويلة؛ قبل أن تجد الطريق إلى النور، وقبل أن تنفلت من سلطته الجحيمية. لذلك لم تتوان عن إبراز الوجه الأشد حلقة فيه، الوجه غير القابل للمقاومة.. إنه فضاء لا يعاند ولا يحد، حيث يتحول التيه إلى الداخل الأدمي قادماً من هذا الخارج العصي<sup>81</sup>.

**المقهى:** يرتبط هذا الفضاء في المجموعة باللقاءات الرومنسية أو الخلو بالذات لتوهم عوالم أخرى أشد رحابة وحميمية، عكس ما يؤشر عليه هذا الفضاء في مجاميع مغربية أخرى مجالية، إذ



الخصوصية، مما يجعل الوعي بالمكان يولد من رحم الوعي الشمولي بالفضاءات والحلم بإنسانية كونية. إننا في زقاق الراشدي نتعرف على الفضاء بحواس طفل لم يفقد دهشته حيال الأشياء والعالم من حوله، لهذا تحضر الطبيعة والأشياء والتفاصيل المتداخلة حضوراً ملفتاً وفريداً، إننا نتابع سيرة المكان بعيون «الراشدي» وحواسه وذكرته القوية؛ منذ أن فتح عينيه على العالم والأشياء بشكل يثير المخيلة ويولد الدهشة.

إننا نكتشف أن ضعف علاقتنا بالمكان يرجع في أحيان كثيرة لضعف علاقة حواسنا بالأشياء من حولنا، وطفيان الذاكرة على العقل، والتي لا تفتأ في استرجاع عالم قديم محفوظ وفي ترسيخ حضوره في أذهاننا بكل معانيه الرتيبة<sup>32</sup>.

وأخيراً لابد من الإشارة إلى أن هذه المجموعة تطمح بمشكلات الشعرية، وتنغل، من الداخل، باليات التجريب، لذلك فكل تصور عام عن تجربة الكتابة فيها يبدو مستحيلاً في غياب مقاربة شمولية تعالج، استناداً إلى مرجعيات منهجية، بناء المستويين الدلالي والشكلي.

الأواني، بجديّة هذه المرة، متذوقين إحساس الظلم (..) كانت المدينة تنفذ إلى زمن الصحن، وكنا ننفذ إلى مراهقتنا ونعتني بأفلام الشهوة أكثر، وقد بدأ البعض منا يتسرب بعد السينما إلى بيوت اللذة القريبة...<sup>22</sup> يكون هذا الفضاء حافظاً أيضاً لارتكاب محنة الكتابة وطرق أبواب العوالم الحكائية، هكذا تصير الأمكنة المكتوب عنها وبها مكونات صميمية في العمل القصصي نفسه.

وينشغل السرد أيضاً باستحضار بعض الأمكنة الثانوية أو العرضية التي يجتازها الأبطال خلال عبورهم للمسار السرد، كالمدنية والشارع والبحر والغرفة وهي أمكنة تأتي في المرتبة الدنيا؛ مقارنة مع الأفضية السابقة، وهي لا تحضر إلا من خلال الذاكرة أو المخيلة، لكنها ترتبط بلحظات منقضية ماضوية، غير أنها تمارس سلطتها التقاطعية؛ ولو بشكل ضمني عبر فعل الكتابة، ذاك الذي يضحى رد فعل يتمرد على السلط والمماريس التي يشكل الفضاء المعاش إحداها. والملاحظ أن الكتابة هنا، رغم الحميمية التي تربطها بالفضاءات، لم تهتم بذكر الأسماء ولا حتى الإحالة على بعض المؤشرات

10- تمثل التقاطعات مجموعة من الثنائيات الضدية التي تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات التي تحدث عن اتصال الراوي أو الشخصيات بآماكن الأحداث. أنظر ويسجيربر في كتابه (الفضاء الروائي) وكذا باشلار في (شعرية المكان) ولوتمان في كتابه (بنية النص الفني).

11- القرآن الكريم؛ سورة الجمعة - آية 7.

12- الراشدي (عبد العزيز)، (زقاق الموتى) - ص. 7.

13- الراشدي (عبد العزيز)، (زقاق الموتى) - قصص - منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب - ط. 1.

2004 -

14- الراشدي (عبد العزيز)، (زقاق الموتى) ص. 17.

15- نفسه. ص. 13.

16- نفسه. ص. 28.

17 - نفسه. ص. 32.

1- بيريك (جورج)، (فضائل الفضاءات) ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر. ط. 1. 2000 ص. 9.

2- للمزيد من الاطلاع يمكن العودة إلى (التحليل السيميائي للخطاب الروائي) نوسي (عبد المجيد) - المدارس - البيضاء. ط. 1. 2002.

3- الراشدي (عبد العزيز)، (زقاق الموتى) - قصص - منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب - ط. 1. 2004 -

4- Mitterrand (Henri) Discours du roman. Paris. ed. puf. 1980 p. 193

5- Weisgerber (Jean) L' espace romanesque. Lausanne. ed. L' âge d' homme. 1978 p. 10

6- Ibid. p. 11

7- Ibid. p. 173

8- Rossum-Guyon (f.v)، critique du roman. Paris. Ed. Gallimard. 1970. p. 288.

9- Mitterrand (Henri) Discours du roman p. 201



- 18 - أنظر قصة (وجع الرمال) من المجموعة، حيث يسرد الراوي سيرة البدوي مع الصحراء وقصة صراعه الخاص معها.
- 19 - الراشدي (عبد العزيز)؛ (زقاق الموتى) ص 76.
- 20 - نفسه ص 62.
- 21 - يحرّوي (حسن)؛ (بنية الشكل الروائي)، المركز الثقافي العربي ط 1. 1990. ص 97.
- 22 - الراشدي (عبد العزيز)؛ (زقاق الموتى) ص 68.
- 23 - الغيلاني (ناصر صالح)؛ (سيرة الذات والمكان) مجلة نزوى - ع 32 - أكتوبر 2002 ص 285.



## مدخل سيميائي لقراءة القصة العربية القصيرة جداً:

«مطعم هالة» لعبدالله المتقي نموذجاً<sup>(1)</sup>

إلى عبد الرحيم العلام.

عن زمن يملكنا أكثر مما نملكه.

محمد الدوهو

### 1- مقدمات عامة

ما هو المشترك السردى بين القصة القصيرة

جدداً وباقي الأجناس الأدبية الأخرى؟ الجواب هو أن كل هذه الأجناس الأدبية تتوفر على خطاطة سردية كونية. ذلك أن كل السرد في جميع الثقافات العالمية هي حكاية عن شيء ما-معنى، يحدث في الزمان والمكان. ومن ثم فكل حكاية، هي حكاية تتشكل من متواليات سردية كبرى Macoséquence هي حالة بدئية و حالة نهائية<sup>(3)</sup>، ومن ثم فالحالة البدئية تتمثل في حالة التوازن حيث يكون النظام سائداً لكن هذا النظام سرعان ما يعرف حالة فوضى ولا توازناً مما يطرح مسألة تدخل عامل أو خوض مواجهة ضد القوى التي أحدثت حالة الفوضى ليتم العودة إلى حالة البدء لكن الحالة الأولى تختلف عن الحالة النهائية لما تطرحه من تحولات.

هذه خطاطة سردية كونية توجد في كل سرود العالم لكن توظيفها واستثمارها كشكل يخضع للسياق الثقافي الذي يفكر ويكتب داخله كتاب القصة القصيرة جداً، عندما يوظفها كاتب أوروبي أو أمريكي فهو يستثمرها ككاتب ينتمي إلى ثقافة لها شفراتها الثقافية العربية التي

إن كانت هناك من ميزة جمالية-استيطانية-

وسردية تطبع المحكي في القصة القصيرة جداً في تاريخ الأدب الكوني، فإنها تتمثل في جهة الحذف كمهيمنة سردية في تاريخ هذا الجنس الأدبي. يقتضي هذا الكلام بعض التوضيح.

ما المقصود بمحكي الحذف Récit elliptique<sup>(2)</sup>. المقصود أن القصة القصيرة جداً وفي كل الآداب العالمية تعتمد مبدأ «خير المحكي ما قل ودل». ومن ثم فالقارئ لم يعد أمام جنس أدبي يعتمد على غرار القصة والرواية والمحكي الفيلمي-السينيمائي-على التفاصيل التي تتطلب تركيز القارئ في فهمه للمسار السردى العام لأحداث القصة، مما يحول التفاصيل والجزئيات إلى مكون جوهري في فهم بنية النص العميقة وهو ما يشكل عائقاً سردياً عند القارئ المتسرع والمتلهف والذي يقفز أحياناً على الصفحات لمعرفة النهاية، وهو ما يرفضه النص السردى الكلاسيكي. النص الكلاسيكي نص سردي يرفض القارئ الكسول والمتسرع. إنه نص يريد قارئاً صبوراً ومتأنياً.

ما يتبناه النص الكلاسيكي في إستراتيجيته السردية والخطابية يتبناه نص القصة القصيرة جداً على مستوى التلقي. وبعبارة أوضح إذا كان النص الكلاسيكي يدعو قارئه إلى الاهتمام بالتفاصيل التي تشكل مكوناً بنيوياً في فهم بنية Structuration الراوي للكون الحكائي الذي يرويها، فإن الراوي في القصة القصيرة جداً يستغني عن التفاصيل تاركاً دور الحضر عنها للقارئ. ومن ثم فالقارئ يحول نص القصة القصيرة جداً إلى نص مقروء تعبّره شفرات<sup>(5)</sup>.

حتى يتمكن القارئ من ملأ الثغرات السردية التي حذفها الراوي يتعين عليه أن يعيد كتابة بنية المحكي في القصة القصيرة جداً، وفق المتواليات السردية التالية<sup>(6)</sup>:

1- التوجيه Orientation: يعمل القارئ على إعادة تحديد شخوص-عوامل المحكي وأيضاً خصائص الزمان والمكان وكذا الشروط والظروف التي تؤثّر الحالة البدئية للقصة. أي أن القارئ يعيد تشكيل حالة النظام الأولى. فلا بد من شخصية لها هويتها الخاصة تعيش في زمان ومكان محددين.

2- التعقيد: تشكل هذه المرحلة الخطوة الثانية في مسار القراءة وإعادة تشكيل بنية المحكي. هي مرحلة العقدة، وحالة اللاتوازن التي تقلب حالة البدء رأساً على عقب، وبالتالي فهذه المرحلة هي مرحلة تضجير أحداث المحكي.

3- التقييم: وبما أن حالة اللاتوازن التي حدثت تقتضي تقييماً، فإن هذا الأخير هو ردود الأفعال الذهنية، المسماة تقييماً-والفعالية التي تصدر عن الراوي، ومن ثم تلك الازدواجية بين الراوي - المتلفظ والبطل ذات الملفوظ، أي القصة.

4- الحل: في هذه المرحلة من مسار المحكي يبرز القارئ الحل والمتمثل في دخول عامل مساعد يعيد الحالة إلى حالتها البدئية.

تؤمن بدور الكتاب الأفراد وتأثيرهم في الجسد الاجتماعي، على عكس الكاتب العربي الذي يستثمر هذه الخطاطة السردية بإشكاليته الذاتية بحكم أنه يستعمل لغة عربية تضع حدوداً لمستعملها، لغة النموذج التي تملي على الأحياء العرب ما يتوجب التفكير فيه وما لا يجب التفكير فيه.

يتخذ توظيف هذه الخطاطة في القصة القصيرة جداً مناحاً جمالياً وسردياً آخر، ذلك أن الحذف يشكل قاعدة سردية تتحول إلى ميثاق سردي وجمالي يربط الكاتب والقارئ. إذ يكفي الراوي في إستراتيجيته السردية والخطابية على استعمال أسلوب-معجم-التكثيف، تاركاً للقارئ أن يعيد قراءة النص وإعادة كتابة التفاصيل بعد أن ينتهي من بث رسالته.

الراوي يستعمل معجم التكثيف Condensation أما القارئ فيستعمل أسلوب التمديط Expantion، ومن ثم فعمل القارئ، يتمثل في ملأ ما يسميه ت. فان ديجك<sup>(4)</sup> الخانات الفارغة في الخطاطة السردية للنص<sup>(4)</sup>. ما هي

هذه الخانات التي يملؤها القارئ-المروي له؟

للجواب على السؤال لابد من التذكير أن القصة في القصة القصيرة الجديدة تتحول إلى قصة-ومضة إنها قصة تلمع كنجمة في سماء ثم لا يلبث وميضها أن يخفت تاركة القارئ في ظلام دامس عليه أن يعيد ترتيب خرائطية النص للعودة من حيث أتى. ليفهم القارئ عمق النص ما عليه سوى أن يعيد تشكيل قطع القصة المحذوفة وفي إعادة التشكيل تكتمل الصورة.

هذا يعني أن الدور ينقلب في ميثاق التلقي بين الراوي والمروي له. إذا كان الراوي، وخلفه المؤلف، يعتمد أسلوباً سردياً يعتمد إستراتيجية التكثيف ويرفع شعار خير الحكي ما قل ودل، فإن القارئ وبمجرد أن ينتهي من قراءة القصة يجد نفسه متورطاً في إعادة كتابة القصة.



مخيال الراوي والمروي له- القارئ على حد سواء. لعل أهمها سؤال الاتصال والانفصال وكيف يؤثر رهانات المعنى في البنية العميقة للمحكي وما تطرحه تجليات هذه الرهانات من مفارقات في قصص «مطعم هالة»..ومن ثم فالقارئ وهو يعيد تركيب بيئة المحكي في مطعم هالة يجد نفسه في حيرة من أمره أمام نهاية-نهايات- المحكي وما تطرحه من حالات في مسار المحكي والقراءة. وهي حالات تعمق من غرابة مضمون هذه النهاية التي تتحول إلى عقدة تشكل خاتمة القصة وبداية مسار التأويل عند القارئ.

في قصة «الميت يعود» نقرأ ما يلي: «انتظرت بهمقي الوردة، أكثر من ساعة ولم يأت، وحين تحرقت غيظاً، عادت إلى بيتها، وما أن أغلقت الباب وراءها بغضب، حتى رن الهاتف: «البقية في حياتك»

صرخت بحرقه، بكت، تنفست شعرها، ونشبت أظافرها في وجهها... وما هو إلا وقت وجيز، حتى قرع الباب، ليدخل الميت في كفن أنيق كدمعة، عانقها بحرارة، بكت بين أحضانه، وكان هو يقبلها ويخلل ضفائرها المبعثرة، (ص8).

تشكل هذه القصة محكياً-مراًوياً récit spéculaire<sup>(8)</sup> يعكس على مستوى الشكل والمضمون مستويات السرد والتلقي في القصة القصيرة جداً.

على مستوى الشكل، تكشف بنية الحكاية بشكل واضح تجليات الخطاطة السردية في تمفصلاتها الحكائية -حالة التوازن-حالة اللاتوازن ثم حالة التوازن النهائية.و على مستوى المضمون: يستثمر الكاتب هذه الخطاطة السردية بمضمون ينبني على المفارقة ودعوة القارئ إلى إعادة تشكيل مستويات الحكاية وملاً الثغرات الحكائية التي ترك للقارئ حق ملئها واستثمارها.

5-عبرةMorale: كل حكاية لا بد أن يقدم لقارئه عبرة، وهي عبرة تكمن وظيفتها في توضيح غاية المحكي وتسهيل المرور من تسلسل الأحداث إلى البعد التصويري بشكل يجعل القارئ يتمكن من استيعاب القصة ككل يعبر عن معني.العبرة تضمن مقروئية Lisibilité المحكي وفعاليتها التداولية، بحكم أنها تشكل قفزة من حقل الممكن وشخص المحكي إلى البعد المعرفي الذي يلزم طريفة التواصل في المحكي الراوي والمروي له.

يترك الراوي في القصة القصيرة جداً القارئ يعيد ترتيب شكل الحكاية العام بناء على المراحل السردية التي سلف ذكرها.هذا يعني أن الراوي في هذا الجنس الأدبي يتخلل عن جزء من وظيفته السردية لصالح المروي له- القارئ. فإذا كان الراوي في بته لخطابه يسعى إلى إقناع المرسل إليه بحقيقة الما-يحكى، فإن وظيفته الإقناعية تجعله في واقع الأمر، ومن منظور سيميائيات التلفظ<sup>(7)</sup>، يتحول إلى محفل يلعب فيه دورين فهو المتلفظ-المرسل والمتلفظ له-المرسل- إليه لأنه يسعى إلى تشكيل المروي له أو المرسل إليه على الصورة التي يريدتها في خطابه بحكم أنه يريد إقناعه بحقيقة ما يحكيه.

في القصة القصيرة جداً يتخلل الراوي عن الدور الثاني ويفوض المروي له لإعادة تشكيل بنية الحكاية. وكما يلاحظ القارئ فاستراتيجية الحذف الحكائي في القصة القصيرة جداً تسعى إلى إشراك القارئ وتوريطه ثقافياً في عملية الحكمي.لنلاحظ تجليات هذه الاستراتيجية الخطابية في مجموعة «مطعم هالة» للكاتب المغربي عبد الله المتقي.

2- «مطعم هالة»: بنية المحكي ومسار التلقي  
من بين التيمات المهيمنة في مجموعة «مطعم خالة، تيمة الموت، وما تطرحه من أسئلة في

الانتظار في القصة على أنه يتكون من بداية Inchoativité واستمرارية Durativité واختتام Terminativité. الانتظار وكما سلف الذكر يدل على مدة زمنية الغاية منها الاتصال بشخص معين في زمان ومكان محددين وبطبيعة الحال الانتظار يقتضي زمنا قد يطول وقد يقصر، لكنه لا بد وأن ينتهي. في القصة يختتم برنامج الانتظار بعد طول انتظار دام «أكثر من ساعة». أين تكمن حالة اللاتوازن؟ إنها تكمن في كون المنتظر خاب أفق انتظاره وعاد أدراجه من حيث انطلق.

الانطلاقة تقتضي تحولا من مكان إلى مكان للاتصال بموضوع رغبة ثم العودة إلى مكان الانطلاقة بعد الاتصال أو الانفصال بموضوع قيمة معينة واختتام برنامج الرحلة بتتويج فعل التنقل.

إلى حدود الآن القارئ مدعو وكما سلف الذكر إلى قراءة استهلال الحكاية على ضوء شفرة الانتظار وما تطرحه من تداعيات ثقافية في القصة. بدل أن يختتم الحكيم بعودة بطل القصة

لأن البطل أخلف مواعده، وبالتالي يصبح وضعها النهائي شبيه بوضع بطلي في انتظار غودو، لصامويل بكيت.

وهما ينتظران الذي سيأتي ولن يأتي. لكن الراوي اختار، ضمن الإمكانيات التي يتيحها له محور الاختيار Axe de sélection<sup>(11)</sup> إمكانية

سردية تعمق من حالة اللاتوازن التي سببها عدم مجئ المنتظر لكونه مات. كان على الراوي أن ينهي القصة بموت البطل وجعل القصة تنتهي نهاية طبيعية لكنه ترك الأحداث تأخذ مسارا آخر.

كلما تقدم القارئ إلا وتعمقت سيرورة الانحطاط. بدلا من أن يكون هناك سبب موضوعي يكشف عن سبب الغياب وبالتالي توجيه المحكي نحو حل، تعمقت المأساة وأصبحنا أمام حالتي لا-توازن تتمثل الأولى في كون المنتظر أصيب بخيبة

وإذا كان المحكي الكلاسيكي وكما سلف الذكر يتمفصل سرديا على بنية المواجهة بحكم أن حالة اللاتوازن تشكل حبكة النص والتي منها تستمد بنية الحكاية دلالاتها المتعددة ومن ثم يتجه المحكي الكلاسيكي نحو حل ينتهي بانفراج الحكاية أو بتعقدها وهذه حالة «الإخوة كارامازوف» لدوستوفسكي، فإن القصة القصيرة جدا تنتهي من حيث يبتدئ المحكي الكلاسيكي. لنلاحظ تجليات ذلك في قصة «الميت يعود».

### بنية المحكي:

تنتهي القصة من حيث كان يجب أن تتطور. ما هي حالة البدء في القصة؟ هي حالة حذفها الراوي وترك أمر استنباطها للقارئ بناء على ميثاق التواصل الذي توطئه في العمق الشفرة اللغوية والثقافية والتي تشكل المشترك الثقافي بين الكاتب والقارئ، وهذه الشفرة لن تظهر بشكل واضح إلا عبر البدء من حيث انطلق الراوي.

والمنطلق هو فعل الانتظار. القارئ مدعو ومن خلال التحليل المعجمي وفعل التمهيط إلى فهم أن فعل الانتظار هو مسار لفعل يبتدئ باللقاء في الزمان والمكان، فالوحدة المعجمية Lexème، أو الكلمة تتقدم في الخطاب كتكثيف لبنيات خطابية وسردية معقدة<sup>(9)</sup>. على القارئ أن يهتم لأهمية الفعل في القصة العربية القصيرة جدا لأن أغلب خطاباتها الاستهلالية أفعال هي تكثيف لبنيات خطابية وسردية.

وإذا كان الأمر كذلك فإن الانتظار كوحدة معجمية يقتضي لقاء شخصين يجمعهما عقد ما أو علاقة ما-يمكن أن تكون علاقة حب أو صداقة وما شاكلها من العلاقات-. لا نعرف عن شخوص المحكي أي شئ. هي شخوص تكرة. للانتظار مظهرية الزمنية الخاصة، ومن ثم فالقارئ يتحول إلى عامل مظهري Aspectualisateur<sup>(10)</sup> عليه، في إطار إعادة كتابة بنية المحكي، أن يقرأ



المروي له إلى كاتب من الدرجة الثانية، بل إن الكاتب يتنازل له عن هذا الدور، تاركاً له الحكاية وما حملت، متخلياً بذلك عن وظيفته السردية والإقناعية.

هكذا يتحول القارئ بناءً على مفهوم الفصل السردى<sup>(12)</sup> إلى عامل مفوض عليه أن يرهن خلال فعل التلقي برنامجين، الأول يتعلق بملاً ثغرات الحكاية و التحول إلى سارد ثانٍ عليه أن يكمل سرد ما يحكيه الراوي الذي تخلق عن دوره في منتصف الطريق. لم يعد دور القارئ ينحصر فقط في إعادة تشكيل بنية الحكاية وملاً الثغرات التي حذفها وقفز عليها الراوي، بل إن يتحول إلى راوٍ مفوض Narrateur délégué عليه وبالإضافة إلى إعادة تشكيل بنية المحكي، أن يختار نهاية للقصة التي يقرأها. قد يكون هذا التفويض نابع من جهل القارئ بحقيقة ما يرويه، وقد يكون نابع أيضاً في سعي الراوي إلى توريث القارئ في فهم ما يقال والمساهمة في وضع نهاية منطقية لما يرويه.

في قصة «رجل مكفن»، يزرع الراوي البلبلة في ذاكرة المتلقي، ويتعرض مسار التلقي بين الراوي والقارئ إلى تشويش، بحكم أننا أمام رجل «مكفن» في خريفه السبعيني وهو يتابع حركته الدائبة في شقة خالية. الرجل ميت ومع ذلك يزرع الراوي فيه الحياة ويجعله يتأمل شيخوخته متوكأً على عكاز شبه منخور، في الحمام كان يتفرض جسده الذي يبدو كأرنب مسلوخ، وفي المطبخ كان يستمع لصفير طنجرة الضغط، ثم ريثما انتبه من موته سكرته، أو كابوسه، ليجد نفسه مكفناً.

أين تكمن حالة اللاتوازن في هذه القصة؟ هناك حالة لاتوازنات تخلقها مفارقة السرد في هذه القصة. ميت في كفنه يتأمل حياته وماضيه، ثم عندما ينتبه من موته، سكرته أو كابوسه يجد نفسه مكفناً.

كيف يمكن للموت أن يجتمع مع السكر وكيف

لأن المنتظر أخلف الموعد، أما الحالة الثانية فتتمثل في كون المنتظرات.

كان من المفترض، وكما سلف الذكر، أن يختتم الراوي حكايته بموت البطل وحزن البطلة عليه. لكن الراوي لم يرد أن يترك قارئه ينهي قراءة القصة دون أن يقلب المعايير الثقافية والمنطقية التي تستند عليها علامات الحكى وهي معايير تجد لها تفسيراً في الشفرة الثقافية المشتركة بين الراوي والمروي له. كيف ذلك.

الموت كما هو معلوم نهاية حتمية لكل الكائنات- لكنه في هذا المقام يفقد دلالاته الواقعية ليصبح موضع تساؤل. إذ بمجرد أن تنتهي طقوس الموت من صراخ وبكاء وتنف شعر ونشب أظفار في الوجه حتى يقرع الباب ليدخل الميت في كفن أنيق كدمعة، لماذا هذه العودة الغرائبية؟

لننتبه يعود المنتظر- المرأة- بعد طول انتظار، أما المنتظر فيعود من عالم الأموات ليعانق الحبيبة بحرارة لتبكي بين أحضانه. وكان هو يقبلها ويخلل ضفائرها المبعثرة. ظن القارئ أنه عثر على تفسير منطقي لسبب غياب المنتظر، لكنه سيجد نفسه أمام حالة لاتوازن تتحول فيها المفارقة إلى بطللة الخطاب بامتياز، وتجعل التواصل بين الراوي والمروي له يعرف حالة من التشويش. إذ لا يعقل أن يأتي الميت من عالم الأموات ليتنقل نحو عالم الأحياء.

ولعل ما يثر الانتباه هو هذا التداخل بين الموت والحياة في صلب المحكي في مجموعة «مطعم هالة»، بل إن درجة هذا التداخل تصل إلى حد تأسيس حوار بين الأحياء والأموات.

يشكل محكي الحذف جهة سردية يتوسل بها الكاتب لتعميق سؤال القراءة وتأسيس ميثاق تلقي ينبني على إعادة قراءة القصة وملاً الثغرات السردية التي قفز عليها الراوي

وبالتالي يتحول



تضع في ملابسها قليلا من العطر.» إلى حدود الساعة ملأ القارئ ثغرات الحكاية لكن دون أن يعرف مع من تواجه البطلان ، لكن مجريات الحكاية تحيل إلى أنهما مثقفان والعامل المعاكس هو الواقع، بدلا أن يفسر الراوي ذلك اكتفى في النهاية إلى الاعتذار للقارئ قائلا: «عفوا عزيزي القارئ اللقطتان كانتا من وحي أربعاء قديم». (ص12). لما إذن يروي قصة يعتذر في النهاية عن حكايتها؟

وتتعمق مفارقة التلقي هذه عندما تتداخل أحداث المحكي في ذاكرة الراوي ويفقد السيطرة على تدبير اقتصاد المحكي وسيورته الدلالية، لتصبح القصة بحث عن اللامعنى. لتتحول إلى حكاية لا رأس لها ولا ذنب. كما هي الحال في قصة «ما سيحدث» وهي قصة تستلهم مادتها السردية من القصة البوليسية.

بدأت القصة بداية بوليسية من حيث البدء في التحقيق عن الجاني وإشارة الأصابع إلى المتهم الذي لم يكن سوى زوج القتيلة، لكن الراوي سرعان ما سيخرق أفق انتظار القارئ، بدلا من أن يتدرج المحكي صعدا للكشف عن الجاني والأسباب التي دعت له لاقتراف الجريمة، لتقول العدالة في حقه كلماتها، فإن الراوي سرعان ما يعلن في رمشة يد، يتحول الزوج والمحقق إلى حليفين، والنتيجة لم «يفهم الشارد شيئا» (ص22).

ما هي الثغرة الحكائية التي على القارئ أن يملأها؟ إنها هذا الإشكال الذي يشكل لغزا في ميثاق التلقي بين الكاتب والقارئ والشفرة الثقافية والقانونية المشتركة بينهما. إذ لا يعقل أن يتحالف المحقق-رمز العدالة والقانون- مع الجاني. وهو ما يشكل مفارقة قانونية واجتماعية. أضف إلى ذلك أن القارئ وللإجابة عن هذه المفارقة ملزم في إطار ربط الأسباب بالمسببات إلى طرح السؤال التالي لماذا يحدث ما يحدث؟ أي لماذا يتحالف ويتواطأ الجاني والعدالة

يمكن للآخر أن يجتمعا مع الكابوس. 9. الراوي نفسه يتوقف عند الإمكانيتين السرديتين لكنه هو الآخر لا يملك للحكاية تفسيراً وبالتالي يفوض القارئ ليختار النهاية التي تناسبه. 9. مخاطبا إياه قائلا: «اختر النهاية التي تناسبك، ولا تنسى رداءة الخمرة» (ص16).

في قصة «غرام» (ص12) يحكي الراوي عبر تقنية التلازم السردية برنامجين سرديين- قصتين-

لرجل وامرأة. وهما قصتان ترتكزان على مفهوم العودة. التي تقتضي ثنائية الذهاب إلى/الرجوع أو العودة إلى. وبطبيعة يقتضي الذهاب إلى مكان ما البحث عن موضوع رغبة يشكل الاتصال به أو الانفصال عنه بديلا للتحقق. الذهاب يقتضي تنقل البطل لمواجهة العامل المعاكس الذي يقف عقبة كأداء دون التحقق والقضاء على حالة الحرمان التي يشكلها الانفصال أو الاتصال بموضوع الرغبة.

انتهاء المواجهة يعني عودة البطل إلى مكان الانطلاقة إما منتصرا أو يائسا. ما ذا طرح حكاية غرام على قارئها؟ الجواب هو الحالة الثانية يعود بطلا القصة منهكين من مواجهة حذفها الراوي وترك أمر اكتشافها للقارئ. لم يتحقق بطلا القصة من مواجهتهما وعاد ليعوضا فشلها في المواجهة في الرسم ، الذي يتحول إلى متنفس يسقطان فيه أزمتهما السيكلوجية العميقة. يقول الراوي: «عاد منهكا ليرسم في خياله بحرا يزحم بالنوارس معظما من جلد كالبني وطفلة تتشعبط في حبل مفتول».

هذه حال البطل ترى ما هي حالة البطل؟ عادت هي الأخرى، كما يقول الراوي «منهكة

لترسم في خيالها

طبقا من سمك

وجها حليقا وشاربين كثير

ورجلا يلتقط صورا لامرأة.

العالم الأخرى لتقتص لنفسها من الزوج- الجاني بطريقة غريبة. ما هي هذه الطريقة الغريبة؟ للقارئ أن يؤول ويترك العنان لذاكرته لتتشخص سيناريوهات الانتقام.

يختتم الراوي قصته بالتدخل ليكشف عن مؤخرة الكارثة وينقد الحياة من الجريمة. التدخل له ما يبرره لتعود الأمور إلى حالتها الطبيعية ومعاقبة الجاني. بطبيعة الحال الراوي هو سيد الموقف السردى ، بحكم أن عدم معرفته لسر ما يجري من تحالف بين الجاني والمحقق نابع من قوة متعالية هي التي تملئ طبيعة هذا التواطؤ والتحالف. إنها المجهول الذي يتربص بالجميع. وبطبيعة الحال للقضاء على التواطؤ المفضي إلى الموت لابد من التدخل، كما يقول الراوي، لإنقاذ الحياة من جريمة التواطؤ على الحياة. حيث يصبح الجاني بريئاً.

### 3- على سبيل التركيب

لنلخص ما أتينا على ذكره في هذا الدراسة- المدخل: سمتان سرديتان تطبعان محكي القصة القصيرة جدا الحذف ذلك أن الخطاب السردى ينهض على تفويض القارئ ليعيد قراءة المحكي وإعادة ملأ الثغرات الحكائية التي يتركها الراوي بحكم أنه يستعمل معجماً مكثفاً أما القارئ ففي إعادة تركيبه لأحداث المحكي يستعمل معجم التمثيط ، وفي إعادة إنتاجه للمحكي يتحول إلى كاتب ثان ، لا يتوقف مسار إعادة-الكتابة Réécriture عند إعادة تشكيل بنية وشكل المحكي وإنما أيضاً في التحول إلى عامل مساعد للكاتب في صياغة نهايات للقصص التي يحكيها. وهو ما يعني أن دور القارئ في القصة العربية القصيرة جدا أصبح دوراً مزدوجاً. فهو قارئ يعيد كتابة بنية الما-يحكى وكاتب من الدرجة الثانية يساعد الكاتب على فك لغز شفرة

أزمة الثقة crise de vérédiction التي أصبحت قائمة بين الكاتب والمرجع الذي يحكيه.

في شخص المحقق لقلب حقائق الأمور؟ هذا سؤال مشترك بين الراوي والقارئ على حد سواء. سؤال يشكل مأزقاً ثقافياً لا يملك طريف التواصل -الراوي والمروي له إجابة كافية وموضوعية.

لندفع بالتأويل إلى أقصى مداه. لفهم توقف الراوي في منتصف طريق سفره الحكائي وعدم فهمه لسر ما يروييه ، يجب أن ننتبه إلى أن الراوي وجد نفسه وهو يحكي يصطدم بمفارقة تحالف الأضداد-المحقق والجاني-لطمس معالم معرفة حقيقة الجاني.

لمعرفة الحقيقة يتعين المرور عبر طريقين- احتمالين ، إما أن ينفي الباطن- أو الكائن-Etre لإثبات ظاهر الأشياء ، وهذه حالة تكشف عن الكذب ، أو يتم نفي ظاهر Paraitre الأشياء لإثبات باطن وحقيقة الشئ وهذه حالة تكشف عن سر. نحن أمام سر لأنه يتم نفي حقيقة الشئ لإثبات العكس. من يطرح هذا الاحتمال؟ إنه التواطؤ بين الجاني والمحقق.

لكن ما الذي يعترض الراوي والقارئ على حد سواء للوصول إلى حقيقة الأمر؟ لن يعثر القارئ عن جواب للسؤال. ويتعقد المشكل عندما نحاول معرفة العامل المسؤول عن هذا التحول أو ما يمكن تسميته مع كريمة بالعامل المتعالي Destinateur transcendantal<sup>(13)</sup>

الذي يوجه في الخفاء فعل-التحول، إذ لانعرف من حول الأشياء وجعل التحالف ممكناً بين القاتل والعدالة ، في شخص المحقق، ممكناً. هل هو المجرم؟ أم المحقق-العدالة-؟ أم التواطؤ النابع من خصوصية المجتمع العربي ودولته السلطانية التي يعرف نسق القانون والعدالة فيها خلافاً بنيوياً يبرئ الظالم ويجرم ، ويقتل ، المظلوم. ويغيب ثقافة المحاسبة القانونية تجاه أفراد المجتمع كيفما كانت انتماءاتهم الاجتماعية والطبقية.

ينتهي التواطؤ بين القانون والمجرم ببراءة الأخير وتدفن الضحية. لكن الضحية تعود من

9-A.J.Greimas-De la colère .essai de sémantique lexicale-in Du sens- seuil-1983. p225.

10-A.J.Greimas-J.Courtés-1979- ouv.-cité. Article –Aspétualisation

11 -أحيل هنا إلى رومان ياكبسون، إذ من المعلوم أن

محور الاختيار يشير إلى المعجم الذي

يتوفر عليه المتكلم وبالتالي فهو وبناء على سياق

التواصل ومقصدية خطابه مقام وحال الخطاب

يختار من الكلمات ما يناسب سياق خطابه إذ يعتمد إلى

انتقاء كلمة على أخرى وبالتالي فهو

يتوفر على إمكانيات واختيارات متنوعة في مواجهة

مخاطبه. للمزيد من المعلومات أنظر مقال

محور الاستبدال في معجم كل من كريماص وكورتيس.

(مرجع مذكور).

12 -يحول مفهوم الفصل Débrayage إلى العملية التي

يفصل ويسقط عبرها المتكلم أو المتلفظ

خلال إنتاجه للخطاب أو فعل الكلام العناصر المكونة

للملفوظ- الرسالة. للمزيد من المعلومات

أنظر مقال- الفصل- في معجم كريماص وكورتيس- مرجع

مذكور.

13 -أنظر معجم كريماص وكورتيس/مرجع مذكور/

مقال العامل المتعالي Destinateur transcendantal.

## الهوامش:

1 -عبدالله المتقي، «مطعم هالة»، مجموعة قصصية

قصيرة جدا/ منشورات اتحاد كتاب المغرب، 2011.

2 -نستعير مفهوم الحذف من الناقد الفرنسي جيرار

جنيت أنظر كتابه، Figure3.Seuil.1973 p92.

3 -للمزيد من المعلومات يراجع كتاب جان ميشال

آدم، le texte narratif-traité d'analyse textuelle des,

récits- Ed-Fernand Nathan-1985.p65

4 -أورده ج.م. آدم مرجع مذكور، ص 65 .

5-Roland N Barthes-S/Z.ED seuil.1983.

p134-

6 - نأخذ هذه الخطاطة السردية عن ج.م. آدم مرجع

مذكور، ونضيف أيضا أننا في هذا الإطار

نستفيد من عمل كلود بريمون، «منطق الحكيم»، طبعة

فرنسية. منشورات سوي. 1973.

7-A.J Greimas-J.Courtes.Sémiotique -

Dictionnaire raisonné de la théorie du langage.

Hachette-1979-article-Enonciation.

8 -نتكلم هنا عن المحكي المرآوي يحكم أن القارئ يقرأ

نصا يحكي قصة وفي الآن ذاته

يعكس خطاب الكتابة التي تكتب وتنظر لخطابها

الخاص وهو ما يسميه لوسيان دلتباخ

تقنية، الانشطار الحكائي، la mise en abime للمزيد

من المعلومات يراجع

Lucien dallenbach-Le récit spéculaire-

Essai sur la mise en abime. Coll. Poétique.1911.

p123.



# جمالية التجريب في القصة المغربية القصيرة الجديدة

قراءة في مجموعة: (السيدريباخا) لأنيس الرفاعي

عبد اللطيف الزكري

ملاحظها هنا وهناك، بغية الخروج بحصيلة نقدية جمالية لها مواصفاتها ومرتكزاتها؛ تنظر إلى فن القصة في عمقها وتحولاتها خاصة وأن التجريب هوروح الفن<sup>2</sup>. وبما أن جمالية التجريب تنتمي إلى جمالية أعم هي جمالية التحديث، فإننا نقول مع القائل إن كل «تحديث تجريب»<sup>3</sup>.

هذا وإن أقدم دراسة نقدية متكاملة حول التجريب في الأدب المغربي هي التي أصدرها الناقد سعيد يقطين، ووسمها بـ«القراءة والتجربة حول «التجريب» في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب»<sup>4</sup>؛ تلاه كتاب سعيد الناجي: «التجريب في المسرح - التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي»<sup>5</sup>. وأخيرا كتاب محمد أمنصور «خرائط التجريب الروائي»<sup>6</sup>.

ولا ننظر بكتاب مستقل عن التجريب في القصة القصيرة إلا ما كان من مقالات نقدية - قليلة على أي حال - تنشر هنا وهناك<sup>7</sup>. ولنا أن نتساءل الآن عن المقصود بالتجريب في هذه الدراسات النقدية وفي غيرها؟

الأعمال الإبداعية التجريبية هي «أعمال تقطع مع المواضع الأدبية المهيمنة»<sup>8</sup>. مما يعني بداهة أنها أعمال متمردة على التصنيف في الخانات المعروفة السائدة، وهذا ما يجعل رفضها

في جمالية التجريب: يثير مصطلح التجريب التباسا كبيرا في الدراسات النقدية العربية المعاصرة، ومرد ذلك، في نظري، يعود إلى غربة هذا المصطلح في الثقافة العربية، فلقد نظر النقاد إلى التجريب بازدراء وإقصاء، ولم يهتموا به كجمالية أدبية إلا في العقدین الأخيرین من القرن العشرين الماضي، فكل تجريب كان ممجوجا مرفوضا بسبب من إيديولوجيا النقد السائدة المهيمنة التي تركز إلى التعقيدات والتنسيبات السهلة الجارية مجرى العادة والقبول. وقد حدث هذا في الشعر والنثر على السواء. لننتذكر، فقط، المواقف المهاجمة العنيفة تجاه قصيدة النثر وتجاه القصة - القصيدة كما يحلو لأدوار الخراط أن يسميها<sup>1</sup>.

ولقد ساد مصطلح التجريب، مؤخرا، في النقد المسرحي والنقد الروائي ونادرا ما نتحدث عن التجريب في النقد القصصي، وكان القصة القصيرة لم تراود التجريب ولم تمارسه بصنوف مختلفة. والواقع، أن التجريب، في القصة القصيرة العربية المعاصرة، حقيقة إبداعية لا محيد عن الإقرار والاعتراف بها. فثمة تجريب في القصة القصيرة العربية المعاصرة في المشرق والمغرب على السواء. تجريب له سماته الجمالية المميزة، التي تفرض جدتها وحداتها على النقد مقاربات متنوعة، تلهم

الذين سيحاولون «تشغيل أدب لا يقوم بمهمة الحكيم، وسيحاولون استخلاص بنيات لغوية جديدة بطريقة نسقية وعلمية موجهة لتعويض القوانين التقليدية للأدب في عالم تكون فيه اللغة هي الواقع الوحيد المقبول»<sup>12</sup>. ومن ثمة تلك النزعة الجديدة في ملامسة اللغة ذات المعنى المنزاح عن المعنى التقليدي. ستظهر اللغة الجديدة المبدعة من لدن المؤلف هرمسية غامضة، ترفض وظيفة التواصل بل حتى فعاليته الاجتماعية<sup>31</sup>.

هذا وإن كل معاني الأدب التجريبي السابقة، نلخصها في كتاب سعيد يقطين «القراءة والتجربة - حول «التجريب» في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب» حيث يسم الناقد الأدب التجريبي الروائي بكونه جديدا - لا بمفهوم الجدة التي تعني المنجز غير المسبوق<sup>41</sup>.

يقول: «وليست صفة الجديد هنا متصلة بالزمن، ومستعملة كمنقبض للقديم، ولكنها مرتبطة بمدى إقتاجيتها المتميزة عن إعادات الإنتاج السائدة، ومدى فعلها في إقرار متغيرات جديدة في ممارسة الإنتاج الأدبي والنقدي والفكري عموما»<sup>15</sup>. يشير مصطلح التجريب عند سعيد يقطين تجاوز أنماط الكتابة القائمة والتفرد بسمات جديدة غير مطروحة ويكون ذلك بالانزياح عن السائد المؤلف وتكسير الميثاق الراسخ.. وغير بعيد عن هذه المعاني ما نجده في مفهوم التجريب عند سعيد الناجي في كتابه: «التجريب في المسرح». فهو يقول: «إن التجريب بالمفهوم العام هو الذي سمح للمسرح بالاستمرار...»<sup>61</sup>. فبدون التجريب لا يمكن للابداع أن يتطور ويستمر. «إن التجريب في نظرنا أسلوب لتغيير قواعد المسرح المتعاقد عليها»<sup>17</sup>، أي أن التجريب ممارسة إبداعية تروم التغيير والتجديد في القواعد بهدف الإضافة، بل هي تخلق قواعد جديدة غير مألوقة.

ويسير محمد أمنصور في نفس الاتجاه السابق لمفهوم التجريب عند سعيد يقطين وسعيد الناجي، فيعتبر التجريب «مفتاح القبض على بعض مكونات

أمر مستساغا عند جل النقاد؛ وبما هي كذلك فإنها لا تفرض وجودها إلا مع مرور الزمان، بعد أن تترسخ وتصبح سماتها ظاهرة واضحة، فتصبح بدورها من قبيل الأعمال المهيمنة، تواكبها في الآن نفسه أعمال جديدة تجريبية، وهكذا دواليك. إن الأعمال التجريبية هي التي تتأبى على التدجين، وتعانق الجديد في كل شيء؛ إن العديد «من التقنيات التجريبية قد أخذت بالنمو انطلاقا من صراعا من أجل التعبير عن طرق جديدة لرؤية الإنسان والمجتمع»<sup>9</sup>. هذه المحاولة في تقديم رؤية جديدة للإنسان والمجتمع عادة ما يتبناها الشباب من الأدباء، وإن كنا لا نعدم أدباء كبار (شيوخ) يتبنون الجديد في الكتابة ويجربون شتى أشكال التجريب.

يعرف المعجم الدولي للمصطلحات الأدبية (جوتاكوانتر Jutta Quenter) الأدب التجريبي كما يلي: «هو مجموعة من المؤلفات استعملت فيها منذ سنوات الخمسينات وسائل إبداعية جديدة، بهدف خلق لغة أدبية قادرة على التعبير عن الواقع المعاصر»<sup>10</sup>. وهذا يعني أن الأدب التجريبي ينطوي على الجدة في المكونات الجمالية، والقادر على مواكبة الحياة المعاصرة. وقد قام بذلك شعراء وروائيون ومسرحيون وكتاب القصة القصيرة، وكان مهمهم الأكبر تجاوز ما رسخ في الأذهان عن الحرية الفردية ودرجة الوعي التي يمتلكها الإنسان عن العالم، لقد «أخذ الكتاب (حسب اصطلاح بارث Les Ecrivains) يبحثون عن كتابات شعرية جديدة همها الأساس؛ البرهنة على نسبية الوعي الإنساني، أما المؤلفون Les Auteurs، فقد أخذوا يبحثون عن وسائل ملائمة (هذا الاستيعاء، ليقربوا في غالب الأحيان من النماذج التي تهبط العلوم في محاولة إنتاج لغة ظاهرة ومحكمة جدا حسب نموذج الدقة المنطقية للرياضيات والإعلاميات...»<sup>11</sup> فأصبح الاشتغال على اللغة الهم الأساس للأدب التجريبي الذي سعى إلى خرق اللغة المعتادة، كما أصبح التوجس من التصنيف الأجناسي السائد هماً مؤرقاً للمؤلفين التجريبيين،

الجواب بسيط، ذلك أن نصوص (السيد ريبا خا) تسير في اتجاه تشكيل قصة واحدة متنوعة المضامين لشخصية واحدة هي (السيد ريبا خا). ومن هنا يطرح سؤال النوع الأدبي: هل هي قصة قصيرة أم رواية قصيرة أم نوفيلا باصطلاح الدكتور خيرى دومة<sup>42</sup>؟ أم هي حلقة القصص القصيرة؟

يبدو للوهلة الأولى أن قصص مجموعة (السيد ريبا خا) تنتمي إلى نوع النوفيلا، التي هي وسط بين القصة القصيرة والرواية<sup>52</sup>. بيد أن المتمعن في قصص المجموعة، واعتبارا للروابط التي تجمعها، ينتهي إلى الإقرار بانتماء هذه القصص إلى ما يسمى بـ (حلقة القصة القصيرة Short story cycle) وهي كما يعرفها نقادها: «مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالآخرى، إلى درجة يتعدل معها فهم القارئ لكل قصة من خلال فهمه للقصص الأخرى»<sup>62</sup>. وهو ما يسري على قصص (السيد ريبا خا) التي تلتحم فيما بينها اعتمادا على مجموعة من المكونات، يأتي في مقدمتها مكون الشخصية، حيث أن شخصية واحدة تهيمن على قصص المجموعة هي شخصية السيد ريبا خا. فلنحلل القصص على اعتبار أنها حلقة:

### أولاً: المتن الحكائي ودلالات أحداثه: الحدث واللاحث:

وسم أنيس الرافعي كتابه (السيد ريبا خا) بأنه «تعاقبات قصصية»، وهو يعني بذلك أن هذه القصص تتألى الواحدة إثر الأخرى في شكل تعاقب، يربط القصة بالأخرى في شكل متتابع سماه بالتعاقب لأن القصة الثانية تعقب الأولى، والثالثة تعقب الثانية.. وهكذا دواليك إلى آخر قصة في المجموعة، وهذا ليس شيئا جديدا في القصة القصيرة العربية المعاصرة، فقد سبق إلى ذلك كثير من كتاب القصة القصيرة في مشرق العالم العربي ومغرب<sup>27</sup>. وكون قصص الرافعي - في هذه المجموعة - متعاقبة، معناه أنها تترايط فيما بينها ترابطا عضويا، ويؤكد هذا

المشروع الروائي المغربي في لحظته المتحولة - الراهنة: (عناصره التأسيسية، آليات إنتاجيته، بؤادر التجديد فيه، ورهاناته المستقبلية...)»<sup>18</sup>. فالتجريب هنا قرين التحول والتجديد وهذا هو المعنى الشائع للتجريب في النقد العربي المعاصر.

ويعمل بعض المبدعين النقاد على إشاعة مفهوم التجريب، ومن هؤلاء المسرحي عبد الكريم برشيد، الذي يقول بصدد النص التجريبي: «كل نص يحاول أن يتمرد على ذاكرته وعلى تاريخه، وأن يخط له طريقا جديدا، وأن تكون له أعمارا جديدة مغايرة، هو بالضرورة نص تجريبي»<sup>19</sup>. ويضيف محمدا خصوصية النص التجريبي: «فالنص التجريبي هو النص الحي الذي يتوفر على حيوية داخلية تجعله بحركته أكبر من القواعد والقوالب، مما يجعله نصا شاذا بامتياز متمردا على المتعارف عليه معرفيا وجمالي وأخلاقيا»<sup>20</sup>. إن مفهوم التجريب هذا له مرادفات أخرى في النقد العربي المعاصر، منها ما تم تداوله من لدن المبدع الروائي والقاص والناقد إدوار الخراط الذي يسم التجريب تارة باسم الحساسية الجديدة<sup>12</sup>، وتارة باسم الكتابة عبر النوعية أو «القصة-القصيدة»<sup>22</sup>. ففي هذين الكتابين يحتفي إدوار الخراط بالتجريب في الكتابة بمعانقة الجديد وتجاوز القديم، وهذا وحده يكفي.

ويهمنا، هنا، أن نستنتج من كل ما سبق أن التجريب ظاهرة بارزة في الكتابة الإبداعية العربية المعاصرة، ومنها الكتابة القصصية. ويمكن للباحث أن يمثل لجمالية التجريب بأعمال عدد من الكتاب من شتى الأقطار العربية، مغربا ومشرقاً، لكننا فضلنا مواكبة التجريب في الأدب المغربي الجديد، واتخذنا نموذجا له كتابات القاص الشاب أنيس الرافعي. فما هي تجليات جمالية التجريب عند هذا القاص؟

لاختبار هذه الجمالية سنشتغل

على مجموعته (السيد «ريبّا خا»)<sup>23</sup>.

لماذا المجموعة القصصية بكاملها، وليس قصة

واحدة؟



ذلك أن التجريب «مطلب من مطالب الحداثة وآلية من آليات تنشيط عملية التحول ومؤشر حقيقي على تجاوز القديم وتمرد على النموذج. فالتجريب، مغامرة ومجاهدة ورفض للنموذج وعدم ثقة بالذاكرة والمطلق والأبدي»<sup>30</sup>. فبالإضافة إلى كون قصص مجموعة السيد ريباخا ترتبط فيما بينها في شكل حلقة القصص - مما يعد في حد ذاته تجريباً - فإن كل قصة من قصص الحلقة قصصة تجلو، بمكوناتها الفنية، مظاهر التجريب: ففي القصة الأولى من حلقة قصص المجموعة الموسومة بـ «لماذا ألقيت» القصص على السيد «ريباخا»؟ (إضاءة خافتة) والمرتبة في حلقة القصص باعتبارها الحالة 0، يكاد ينعدم الحدث، بل هو ينعدم ويطفح على السطح «القول القصصي»، وإلى هذا القول تنشد باقي الحالات / القصص إنشاداً تركيبياً فنياً بحيث لا يمكن فهم قصة - من حلقة القصص - إلا بفهم الأولى فالثانية وهكذا دواليك<sup>31</sup>.

هذا الانشاد الذي يلحم القصص فيما بينها، يستنفر التأويل والتحليل لمجموع المكونات الفنية الثاوية في حلقة القصص. إن اللاحداث بنية مهيمنة تستوعب الحدث وتفتته في شكل شظايا متناثرة ومتلاحمة في آن. وهكذا فإن الحالة 0 / القصة الأولى تقوم على أساس تقليد الراوي / المؤلف عملية القص للسيد ريباخا، فما الذي ينتج عن ذلك؟

ما ينتج عن ذلك أن السرد يتقدم في حلقة القصص من حالة / قصة إلى حالة / قصة، تقدماً متشعباً متشابكاً تشابك الحالات نفسها. وهكذا ففي الحالة 1 / قصة (رنين في رأس السيد ريباخا، - قصيدة نثر) - يندلع الرنين في الحياة التي يحيها السيد ريباخا، وخاصة في وضعية الحنين الذي تلفه، فيستشعر الرغبة في التغيير، لكن عبثاً فما حوله فراغ مُحطَم.

وفي الحالة 2 / قصة (عندما أصبح السيد «ريباخا» قاتلاً (قصة بوليسية مضادة)) تندلع الرغبة في نفس السارد للقتل ويتساءل «هل

النصوص الموازية التي قدم بها الكاتب لمجموعته، ومنها هذا النص المقتبس من اشتباكات الأمين الخمليشي الذي جاء فيه: «وهي قصة تؤدي به إلى قصص أخرى. قصص، إذا تتبعها، ستبتعد به، وتوغله، في اشتباكات وحكايات وأمور»<sup>28</sup>. إن هذا الاقتباس يؤكد الفرضية التي انطلقنا منها، في هذا الفصل، وهي أن قصص مجموعة السيد «ريباخا» تشكل قصة واحدة، مجزأة إلى قصص صغرى تتشكل في إطار واحد يجمعها، هو إطار الشخصية المحورية: شخصية السيد ريباخا. هذا وإن اللجوء إلى النصوص الموازية في بناء المجموعة القصصية لِمَا يميز حلقة القصص القصيرة كما يلاحظ ذلك كثير من نقاد هذه القصص: «هناك مؤشرات أولية بسيطة قد تدفع القارئ من البداية إلى تأمل مجموعة القصص باعتبارها حلقة قصصية، أي باعتبارها تمثل كلا واحداً. من ذلك مثلاً أن يكون عنوان المجموعة ليس عنواناً لإحدى قصصها، هنا سيفكر القارئ في دلالة هذا العنوان على شيء عام في المجموعة يسري في كل القصص ويربط بينها. ومن ذلك أيضاً أن يكون للمجموعة مقدمة، أو خاتمة، أو قصة تمهيدية تحاول توجيه القارئ إلى الإطار الجامع. ومن ذلك أيضاً الإهداءات والأقوال المأثورة التي تنصدر المجموعة والقصص.. إلخ.. يكفي أن يتكرر اسم شخصية معينة من قصة إلى أخرى، حتى لو كان دورها محدوداً، وكفي أن تتكرر عبارة أو صورة أو كلمة دالة حتى يدفعك هذا إلى تأمل الخيوط الدقيقة الرابطة.. وكل هذه ليست سوى مؤشرات شكلية أولية ينطلق منها القارئ إلى اكتشاف المؤشرات الأعمق»<sup>29</sup>.

والمقصود بالمؤشرات الأعمق للمكونات الفنية لحلقة القصص، وأولها الحدث، فكيف يتجلى الحدث في مجموعة (السيد ريباخا)؟

يتناوب الحدث واللاحداث في بناء المتن الحكائي لحلقة قصص (السيد ريباخا)، والذي يهيمن هو اللاحداث، وهذا من صميم التجريب في كتابة القصة،

السارد في جريان الأحداث على الطريقة التي يشاء. والأحداث هنا يتم تشييدها كما لو كانت بايعاز من قوة خارقة تحول الشيء بضربة خيال مجنحة. إن الحدث في هذه الحالة / القصة هو بمثابة الدينامية السردية التي تستجمع كل مقومات الحكى لتصبها في إطار خيالي أساسه التطور أو التحول الذي يعود إلى نقطة البداية بطريقة مفارقة، بدأت الحالة / القصة هكذا: «هل من الصدفة أن كل الطرق لا تؤدي دائما إلى البيت»<sup>53</sup>. وانتهت هكذا: «ثم سأخذ مباشرة الطريق المؤدي دائما.. دائما.. دائما.. دائما.. دائما إلى البيت»<sup>63</sup>.

يجري الحدث في الحالة 5: «داخل السيد «رباخا» خارج السيد «رباخا» (استخطاط قصصي افتراضي) في إطار «الداخل» و «الخارج». أما في إطار الداخل فيجد السيد «رباخا» نفسه على نحو مضطرب في شبهة الغموض، مرميا كالصخرة على جريدة تعود إلى منتصف القرن الماضي داخل غرفة غريبة وغير مألوقة»<sup>73</sup>. ومن داخل هذه الغرفة سيزج نفسه في غرفة ثانية وثالثة لتقع له أحداث «غريبة» لكنها كلها واقعية حسب التنبيه الذي بدأت به القصة، والحدث الطريف في نهاية هذا «الداخل» أن كاتب القصة سينزح بنفسه إلى الخارج. لتبدأ بعدها أحداث «الخارج» وهي أحداث تجري كما لو كانت تقع دفعة واحدة، خاصة وأن السيد رباخا يقع تحت طائلة مكيدة الحواس، وأخيرا يجلس السيد رباخا.. «بلا مشاعر وبلا مكان وبلا زمن وبلا ذاكرة وبلا حواس وبلا أمل وبلا رجاء وبلا.. وبلا.. وبلا.. وبلا.. ثم فجأة»<sup>83</sup> يتشم السارد كقطعة فخار!!! في الحالة 6 «السيد «رباخا» جزيرة عائمة (قصة سوداء، تقليدية وواقعية تقريبا)» يططح الحدث على نسج القصة، في إيقاع متوتر سريع حيث ينهض السيد «رباخا» من نومه على إيقاع المنبه الداخلي قبل الخارجي، وهذا يجري على سبيل العادة: «أن ينهض على الفور من فراشه كالعادة. أن يبتلع بلا طعم فطوره كالعادة..

سأقتله»<sup>23</sup> ويتم الحديث عن عملية القتل وكيف تمت، ثم يتم الانتقال إلى الحلم، حيث يحتوي على أحداث القتل، لتنتهي الحالة / القصة باكتشاف السارد لقتل نفسه - أي قتل السيد رباخا. وعلى الرغم من أن القصة وصفت بأنها بوليسية فلا شيء يجري مما يقع في القصص البوليسية وهذا يعني أن هذه التوسيمات إن هي إلا تسميات ساخرة يراد بها خلق المفارقة في القصص. وليس ثمة أحداث، بالمعنى المؤلف في القصص البوليسية، وإذا شئنا الدقة فإن اللاحداث يطفو على السطح وكأنه المكون البارز في عملية القص، والمقصود باللاحداث، أن يتم الحديث عن الحدث دون أن يقع هذا الحدث، أو أن يتم الانتقال من الحدث إلى تفاصيل عنه تسرد في غير وقت وقوعها، ومن هنا تلك النبذة الكلامية في السرد، التي تكسر الحدث وتبلوره في إطار اللاحداث.

أما في الحالة 3/ القصة الرابعة في حلقة القصص والموسومة بـ (السيد «رباخا» يصطاد شبحا من الجحيم (قصة ميتافيزيقية من الخيال العلمي) فتدب في نفس الراوي/الكاتب رغبة في كتابة قصة عن رجل («ولنفترض أن يحمل اسم السيد «رباخا»<sup>33</sup>). وهي رغبة تمتزج بعمليات الرسم التي يقوم بها السيد رباخا لشخصية في وضعيات مختلفة - تصل إلى سبع- لكن المآل ينتهي باللاشيء، فيتم تبين الحقيقة المفجعة: «بكل صراحة، لكم كان بودي أن أكتب قصة.. هذه القصة بالذات.. عن ذاك الرجل.. عن رجل واحد لا غير، لكن- للأسف.. للأسف الشديد- لم أكن أعرف الرسم»<sup>43</sup>. ومن الواضح أن الحدث واللاحداث -هنا- يتناوبان في بلورة عملية القص، فيتم الانتقال من الحدث إلى ما يضافه أي اللاحداث وهذا ينمي السرد في اتجاه جدلي، يكشف عن براعة في الكتابة.

وفي الحالة 4 المعنونة بـ «التحولات غير المعقولة للسيد «رباخا» (قصة استيهامية دائرية)» تجري تحولات للسيد رباخا إلى خروف وقرود وحمار وشجرة، كل ذلك بفعل رغبة جامحة تستولي على

- رجل أن يغسل وجهه كيفما اتفق كالعادة..
- ستارة كالعادة أن يندس بدافع الواجب في ربطة العنق
- نافذة الكلاسيكية والبذلة الروتينية.
- عين (أ) كالعادة أن يسابق عباد الله لينقذف في أول
- غمزات (أ) حافلة..
- (III) وكالعادة أن يلتحق بالوظيفة بمنتهى ما يمتلك
- حوانيت أو لا يمتلك من سرعة! <sup>39</sup>
- أكشاك لكن السيد «رباخا» قرر في هذا اليوم المشهود
- مقاه يوم الأربعاء أن يتمرد على هذه العادات ولا
- عمود يستجيب لنداء المنبه.. قرر ذلك ولم يفعله لأنه قام
- بوتيك «من فراشه.. كالعادة...» <sup>40</sup>
- شارع جاء عنوان الحالة 7 هكذا: «السيد «رباخا»
- كلب ينفخ السيد «رباخا» (قصة تعاكسية في فصلين).
- حارس فما الحدث فيها؟ يبدو الحدث بسيطاً وطريفاً في
- كرطون أن، فالسارد يأخذ من جيب بنطلونه السيد ريباخا
- باحة ويشرع في النفخ فيه إلى أن يتضخم... ثم ينتهي
- حديقة الفصل الأول. بينما يأخذ السيد «رباخا» السارد
- أشجار ويشرع في النفخ فيه لينتهي الفصل الثاني، وهكذا
- مقاعد يقع التعاكس في النفخ دون أن يحدث من جراء ذلك
- تمثال أي شيء سوى النفخ في النفخ.
- ابتسامة (ب) تحمل الحالة 8 (ت القصة التاسعة) اسم
- عين (ب) «السيد «رباخا» بين عمارتين (قصة إحصائية)،
- غمزات (ب) <sup>41</sup> وهي في الواقع تحصي مشاهدات السيد ريباخا بين
- عمارتين:
- (I) - مطر
- شقة
- طابق
- عمارة
- (II) - باب
- ضوء
- جدار
- ساعة
- صورة
- امرأة
- ابتسامة (أ)

وهي مشاهد تتراءى عن بعد كأنها أمور لا تصدق، لكنها بحكم ألفتها قابلة للتصديق، ذلك أن السيد «رباخا» يراها رؤية العين المجردة رغم ما يعتريه من تشويش..

أما الحالة 9 (والأخيرة، فتحمل اسم «السيد «رباخا» و «البارا كودا» (قصة أبيقورية ساخرة)» وهي قصة مكتوبة بالدارجة العربية المغربية، كل ما جرى فيها أن السارد وجد في يوم ما كتاباً يباع في «الجوطة» فاشتراه وكان كتاب حوت من نوع خاص شبيه بالديناصورات، وكان هذا الكتاب حميماً لديه يقضي الساعات يتفرج فيه ولا يريه لأحد. وفي يوم ما ذهب إلى محل تجاري وهناك اشترى -دون أن يعي



كان لها بطل قط، وإنما لها بدلا من ذلك «مجموعة من الناس المغمورين»<sup>47</sup>. فهل يصح هذا على شخصية «السيد ريبا خا»؟ للحقيقة فإن شخصية السيد ريبا خا لا يقوم بالبطلولة - بالمعنى التقليدي للاصطلاح- وإنما هو يؤدي دورا أسند إليه عمدا من قبل الكاتب. ذاك الدور الذي لا يستقر على حال واحدة وإنما هو يقوم على سيرورة التحولات، عن طريق تقنية المسوخت، وهي تقنية جديدة تومئ إلى التجريب القصصي عند أنيس الرافعي. «والتجريبية ما دامت فنا صحيحا فهي بالضرورة تلتزم بهموم الإنسان، الذاتية والاجتماعية والكونية، وأيضا بأقدار متفاوتة. وإن لم تفصح بالضرورة عن هذا النوع من الهموم أو ذاك»<sup>48</sup>.

يطلق الناقد محمد معتصم على شخصية «السيد ريبا خا» اسم الشخصية النمطية: «إن الشخصية النمطية الجديدة المنتشرة في العالم اليوم، وأقصد العالم العربي المعاصر و«الحديث»، شديدة التخفي لكنها قوية الحضور»<sup>49</sup>. إن هذه الشخصية مغمورة باصطلاح فرانك أوكونور، لكن القاص يعمل على إبراز حياتها في صور مختلفة تتساند لتظهر حقيقة الأوضاع في الحياة «وقد اختار الرافعي في مجموعته الجديدة (يقصد حلقة قصص السيد ريبا خا) شخصية قصصية تابعة من المرحلة ومن المستجدات التي أنتجتها العولمة واقتصاديا السوق العالمية. وأطلق عليها اسما دالا هو: «ريبّا خا» و«الريبّا خا» في تعريفها الأولي والعميق في آن معا، هو، البائع القار أو المتجول الذي يبيع في الأسواق والطرقات كل شيء، سواء أكان صالحا للاستعمال أم غير صالح. وهذا منطق السوق اليوم. منطق الاستهلاك والتبذير لا منطق الاقتصاد والتدبير»<sup>50</sup>. وهذه هي الحالة أو الصورة الأولى التي يظهر عليها السيد «ريبّا خا»: «هناك، وسط هذا الفضاء الجهني بامتياز، حيث ستجده واقفا أمام عربته كل ريق صباح، يتوغل عميقا وبعيدا في حاجة ورغبات وخصاصة أشباهه من «الريبّاخين»، ليبيع له كل شيء ولا شيء بسعر واحد لا غير: الآلات

ما يفعل- ملابس نسائية داخلية وجاء بها إلى المنزل وتحولت إلى امرأة جميلة طمع في أن يقضي معها ليلة سعيدة، فإذا بوحش صغير يأكلها كما يؤكل الحوت الصغير...

ينساب القول السردى وتنساب معه الحمولات الدلالية، وي طرح السؤال بصدد الرؤية الفكرية التي تبلورها حلقة قصص «السيد ريبّا خا»: ما التجارب الفكرية التي تؤشر عليها حالات حلقة القصص؟ إنها تجارب متنوعة غنية تصب في المعقول واللامعقول والعبث والسوريالية... قوام ذلك كله اشتغال دلالي يجاري حلقة القصص التعااقبية التي «تنفرد بنزعتها التجريبية ومحاولاتها الجادة في طرح الأسئلة الجديدة الخارجة من صلب الإشكالات المعاصرة التي تطرحها التحديات الخارجية المهددة ليس للكتابة كشكل من أشكال التعبير بل المهددة للوجود الإنساني على البسيطة»<sup>42</sup>. وخاصة ما يتعلق بالإنسان العربي و«قيمه التي يقوم عليها وجوده وتتشكل منها كينونته الخالصة التي تحميه من الانصهار في كيانات غير كيانه، وانمحائه في وجود غير وجوده»<sup>43</sup>. والواقع أن «أنيس الرافعي» يرصد في حلقة قصص السيد «ريبّا خا» هذه الحالة من التلاشي والانصهار والاضمحلال»<sup>44</sup>. وهو «قوي الملاحظة مندمج في تحولات المرحلة بوعي متقد وحاد»<sup>45</sup> و«في الحقيقة، كل قصة تقود، عبر الدرجات المتعاقبة، إلى لحظة الإنارة التي لها خصوصية أن تكون متفردة، والتي بدت منذ الانطلاق ك لحظة تحقيق الهدف، إذا أمكننا الحديث عن التوتر السردى، فلأن الكتابة تشغل كلية لإنجاز المشروع الذي هو الباعث والعمق»<sup>64</sup>. والمشروع الذي تبلوره حلقة قصص السيد «ريبّا خا» هو الشخصية النمطية التي تحمل المجموعة اسمها أقصد «السيد ريبّا خا».

ثانيا: الشخصيات: الشخصية النمطية.

يقول فرانك أوكونور عن الشخصية في القصة القصيرة: «الحق أن القصة القصيرة لم يحدث أن

لا يمتلك من سرعة<sup>55</sup>. وهو حيناً ثالثاً خروفاً! وقرداً وحماراً وهذه المسوخات الأخيرة تذكر بقوة بمسوخات الجحش الذهبي السالف الذكر. إن هذه التحولات الأخيرة غير معقولة حتى في عرف القاص نفسه، ولقد عنون حالة من حالات حلقة القصص بـ «التحولات غير المعقولة للسيد «رباخا»»<sup>56</sup>. حيث «يقحمنا أنيس الرافعي في لعبة وجودية وجمالية معا»<sup>57</sup>. لتتعمق استراتيجية التجريب في حدوده القصوى<sup>58</sup>. و«يتضح من كل ذلك الولوج بتكثيف الرؤية إلى الشخصية الواحدة من نواحي وزوايا متعددة تغدو معها الشخصية كينونة عائمة لاهوية ثابتة لها، فهي أحياناً ريباخا وأحياناً السارد وأحياناً كائن خارق وخرايف وأحياناً خروف، حمار، قرد إلخ»<sup>59</sup>. ذلك أن «الخيال الرابط بين النصوص هو قلق الوجود واحتدام التناقضات في ذات ريباخا وهو يتفاعل مع معيشه. إنه أحياناً الراي والمرئي في آن. وهذا القلق الوجودي المهيمن يوازيه قلق جمالي. وهذا التحول السريع والتنقل العجيب لصورة الأشياء في شخصية ريباخا تذكرنا أيضاً بتحولات الحمار الذهبي وبتقنية المسخ لدى كافكا وبفصل في الجحيم لرامبو، حيث تتحول الشخصية في الأخير إلى الظل، خيال، شبح. وهذا انتاج لابتذاله ونمطيته. لأن منطق العصر هو تسطيح الأشياء بما فيها الإنسان. هو اغتصاب المعنى والقيمة حيث يمكن أن يتحول الشيء / الشخص إلى كل شيء ولا شيء في آخر المطاف»<sup>60</sup>. والخلاصة أن السيد ريباخا شخصية مستمدة من الواقع، أضفى عليها القاص سمات خاصة من خياله فجعلها تعبر عن الحياة في تعقدها وتشابكها.

### ثالثاً: الزمان: البَدَدُ.

يختلف زمان حلقة القصص عن زمان القصة القصيرة العادية، ذلك أنه زمان تراكمي ونعني به أنه زمان يتراكم عبر حلقة القصص قصة قصة. واللافت للنظر أن الكاتب يشير بشكل علني وصريح إلى زمن كتابة حلقة القصص في التنبيه الذي صدر به

الكهربية، ومعطرات الجو، ومواد التجميل، والملابس الداخلية، وأواني المطبخ، والحب، والصداقة، والسياسة، والرقص، والتربية الوطنية، والصدق، والكذب، والخيانة، والخداع، والأحلام، والأوهام، والموت، والحياة، والماضي، والحاضر، والمستقبل، واللغة، والحداثة، والتجريب... إلخ<sup>51</sup>. إن هذه الصورة، المرسومة بعناية، لا تلبث أن تتبدل مع تحولات ومسوخات السيد ريباخا - هذه الشخصية النمطية المتكررة في كل حالات حلقة القصص. فمسوخات السيد ريباخا تذكر بالجحش الذهبي للوكيوس أبوليوس<sup>52</sup>. تلك التحولات التي تصور مغامرات الحياة. وعندما سئل القاص أنيس الرافعي عن كون السيد «رباخا»؟ أجاب: «... إن «السيد ريباخا» شخصية ذات وجود مضاعف أو متمفصل، له وجود في ما يمكن أن نسميه «الواقع الواقعي» باعتباره نوعاً من الباكثيريا الأدمية الشرسة التي انتشرت مؤخراً على طول العمود الفقري للمجتمع. إنه «رجل الصولد أو الروبابيكا الصغير، الذي نلغ فيه مزروعاً بغزارة وإتقان في قلب «الهامش التجاري» للمدينة الكبيرة «الأندراغراوند» (كما يرد في أعمال بوكوفسكي وريموند كارفر ريتشارد فورد كي يقات على حاجة وخصاصة أشباهه من «الريباخيين أو الروبكيين» لما يبيع لهم كل شيء ولا شيء بسعر واحد. وله أيضاً وجود رمزي في ما يمكن أن نسميه «الواقع التخيلي» باعتباره صورة فكرية ولعبية لنموذج الشخصية النمطية أو الفارزة، التي انبجست من رحم الأزمنة الجهنمية للعولة المتوحشة. إنه (...) أحد أنبياء الفوضى الوجودية الجديدة، التي أضحت تطبق علينا جميعاً بمخالبها، وأصابنا - في الصميم - علاقاتنا الإنسانية برضة كاسحة لا براء منها»<sup>53</sup>. لكن السيد «رباخا» في حلقة القصص لا يبقى على صورة واحدة بل ينمسخ عدة مسوخات ويتحول عدة تحولات، فهو حيناً بائع وحيناً آخر موظف؛ «لعلني سوف أجلس إلى مكتبي...»<sup>54</sup> و.... كالعادة أن يلتحق بالوظيفة بمنتهى ما يمتلك أو



الزمن مع اللازم من طوال حلقة القصص، لكن المهيمن هو اللازم حتى ليبدو أن هذه الفقرة من قصة «داخل السيد «رباخا»، خارج السيد «رباخا» (استخطاط قصصي افتراضي): «الساعة ذاتها التي حين حدق بإمعان إلى ميناها، وجدها مجردة من العقارب والأرقام. لقد كانت ساعة من دون وقت كما لو أن الزمن قد جف فيها بغتة!»<sup>63</sup>. تصدق على حلقة القصص كلها، فليس ثمة زمن تجري فيه الأحداث عن طريق التطور والتبلور، وإنما هناك انقطاعات للزمن بل ومحو له على صعيد جريان الأحداث إن جاز لنا أن نسميها أحداثا فهي في الغالب كما قلنا سابقا لا حدثا.

أما التكرار في الأوضاع الدرامية فيتجلى في توقيف الزمن ونضيه ومحوه بل واستنساخه، فقد قرر ريباخا ألا يستجيب لمنبه الصباح الذي يوقظه ليتحقق بالوظيفة، وقراره هذا صادف يوم الأربعاء، وهو ليس ككل أربعاء بل إنه أربعاء مصري يفرق بين زمنين حاسمين: زمن الرضوخ للمواضعات وزمن التمرد عليها: «فلم يكن يليق بتاتا بهذا المنبه اللعين، أن يوقظه أو أن يهشم زجاج سكينته في هذا اليوم بالتحديد. اليوم الذي من المفروض أنه اختاره. بعد تخمين شاق وماراطوني. ليكون جديرا برجل عادي جدا، قرر أن يقوم بحركة خاطئة في الاتجاه الصحيح أو ربما بحركة صحيحة في الاتجاه الخاطئ، كي يبدل حياته مرة واحدة وعلى نحو جذري. فليس ثمة أفخر من يوم الأربعاء لإنجاز أمر رجيم ورائع كهذا. أليس كذلك؟»<sup>64</sup>. كل ذلك يجري في حلم يحلمه السيد ريباخا: «ثم انقلب بخفة ومرح غير معهودين ليعاود النوم. النوم الذي كان من المفروض فيه أن يرى -فيما يراه كل نائم- أنه استيقظ وجمع حقيبته، ثم نزل من العمارة ليشترى من أقرب مكتبة علبة محاولات كاملة، وقبل أن يغادر أخرج من العلبة واحدة ومحا العمارة والشارع والمكتبة وكذا جزءا غير يسير من المدينة. يصل إلى المحطة ويمحوها بدورها قبل أن يستقل الحافلة إلى جهة غير معلومة (حتى

المجموعة: «كتبت هذه النصوص بين 2002/09/18 و 2003/12/28» وهو زمن ينسب هذه النصوص إلى مطلع الألفية الثالثة في زمن خاص من تاريخ البشرية مطبوع بالعملة «المتوحشة». ولا يكفي القاص بهذه الإشارة الزمنية العامة وحدها بل يضع لكل نص من نصوص حلقة القصص تاريخا خاصا به، يثبت زمن كتابته بالتحديد. وكل هذا زمن خارجي. فما زمان النصوص الداخلي؟

إن ما نسميه بالزمان الداخلي هو زمان التخيل القصصي الذي تتبلور عبره أحداث النص، وبما أن اللاحداث هو المهيمن، فإن الزمان يتبدد في «هباء منثور» لا تكاد نثر عليه. والمقصود بالتبدد أن الزمان يكاد يختفي وإن كان هذا لا يعطينا من الإقرار بحضور الزمان التحوي الذي يصاحب الأفعال في اثباتها وانسرايها. ثمة لا حدث وثمة لا زمن. وهذه خصيصة من خصائص الكتابة التجريبية التي تعمل على هدم المعروف والمتعارف عليه والجاري مجرى العادة واليقين. «إذا كانت الحادثة بمفهومها الأدبي زمن يتفتت فإن اللعب بالزمنة وإفراغها من مرجعيتها المتواضع عليها في نصوص الكتاب خاضعة للتخمين والاعتقاد مما يحيل على واقع غير ثابت ومتحرك على الدوام. ويصل اللعب بالزمنة ذروته في تداعل الحلم بالواقع وما سيكون بالرؤيا المنقوصة والتي يختلط فيها عجز البطل عن الفعل (حيث يتحول الفعل إلى مجرد هلوسات ذهنية) ويصف الراوي الساعة حسب السيد ريباخا فيقول: «الساعة ذاتها التي حين حدق بإمعان إلى ميناها وجدها مجردة من العقارب والأرقام لقد كانت ساعة من دون وقت...»<sup>61</sup>. وأنه حقا لقصص دون زمان، أقصد دون زمان متنام متطور وإن كان زمانا تراكميا يحتاج في جلاء صورته إلى أكثر من نص في حلقة القصص. وإذا جاز لنا أن نصف هذا الزمان بميسم خاص يميزه من غيره قلنا عنه إنه زمن الازدواجية والتكرار في الأوضاع الدرامية وهذا هو زمن القصة الحققة كما يقول تييري أوزوالد<sup>62</sup>. وتتجلى الازدواجية في تمازج



غير مأهول أو ما يجوز تسميته -مع إدوارد سعيد-  
بـخارج المكان. مؤدى ذلك كله أن المكان يحضر تارة  
ويغيب تارة أخرى.

وتتنوع الأمكنة في حلقة القصص هذه، فهي شوارع وغرف ومدينة وساحات عامة، إنها تتفاعل كلها في تشييد الفضاء التخيلي لجريان الأحداث، وهي حسب الميسم الذي أطلقه القاص عليها: جغرافيا حمقاء<sup>68</sup>. ولم هي حمقاء؟!

إنها جغرافيا حمقاء لأنها مرتع الغرابية  
والسوريالية، ففي كنفها يبيع السيد «ربباخا» كل  
شيء ولا شيء بسعر واحد لا غير<sup>69</sup> (...): «هناك  
بالضبط، في قلب هذه القيامة الناعمة تماما، حيث  
ألقيت عليه «القص» لأول وهلة وقد كان في نيتي  
المبيتة تسليط الأضواء الكاشفة على بعض من  
حالاته العادية جدا، التي تعكس إلى حد قريب  
الجوهر الفادح لشخصيته والنموذج الفاقع لرؤيته  
والمناطق التنميطي الكاسح، الذي يحكم تصرفاته  
وينتظم ردود أفعاله تجاه ما هو حيوي في كينونته  
وكينونة أقرانه من «أنبياء الفوضى الوجودية  
الجديدة». لكن فيما بعد، ارتأت ذائقتي الجمالية  
أن أتعاقب عليه بحالات أخرى مضادة وغير عادية  
بالمرة وأن أجربه في مسالك جديدة غير مألوفة،  
علّه يتمكن في نهاية المطاف من التمرد على نمطيته  
الضارية ومن التفطيت الجذري لرمزيته المبتذلة  
كعلامة آدمية أضحت شائعة على نحو استثنائي  
وغير محتمل في زمن العولة المتوحشة! فهل  
أفلحت؟...»<sup>70</sup>. وفعلًا فقد أفلح القاص في استجلاء  
شخصية السيد «ربباخا» في أماكن أخرى مختلفة،  
لعل أهم ما يميزها هو مجاراتها للتحويلات التي تطرأ  
على شخصيته، فالمكان ذاته يعرف تحولات وتبدلات  
هي من صميم تحولات السيد «ربباخا»، فـ «آه من  
المقهى الصغير والشارع الطويل والمصطبة الإسمنتية  
وحافلة المحطة الطرقية!»<sup>71</sup>. منها لأنها تشهد على  
معاناة السيد «ربباخا» وتشير إليه في تلك التحويلات  
العنيفة التي تغلف شخصيته.

هو من المفروض ألا يعلم عنها شيئا؟) وفي منتصف الطريق، ينزل ويمحو الحافلة والطريق، وعندما لم يتبق في يديه سوى ممحاة واحدة يمحو بها نفسه<sup>65</sup>. والكاتب لا ينسى أن يمحو الزمن فتنتهي القصة باللحظة التي بدأت بها: «في هذه اللحظة بالضبط، زعق المنبه مشيرا إلى الساعة السادسة صباحا، فقام السيد «ريباخا» من فراشه على الفور كالعادة وفي أذنيه ستردد ذلك الرنين الصاخب القظ الأبدي: سر...سر...سرررررررر<sup>66</sup>. وبهذا يبدو واضحا أن الزمن في حلقة القصص مفرغ من محتواه يسيل في غير اتجاه وكأنه لا زمن أو قل إنه نفي للزمن العادي بما هو تمرد على أعراف الكتابة.

رابعاً: المكان: الحميمة والجغرافيا  
الحمقاء.

يذهب القاص الأرجنتيني خوليو كورتازار إلى القول بأنه لا وجود لقواعد ثابتة تحكم فن الكتابة القصصية، ومن الأحسن في رأيه أن لا توجد، لأن القواعد ما هي إلا نتيجة التراكم من التجارب والممارسات الإبداعية، تجريبية كانت أم تقليدية<sup>67</sup>. والواقع أن أنيس الرفاعي يخترق بنية القصة التقليدية اختراقاً جمالياً لافتاً للنظر إلى حد تغيير وتحويل كل المكونات الفنية للقصة القصيرة، ومن بين هذه المكونات المكان، الذي ينطوي على بعدين أساسيين:

- بعد أول يتجلى في المكان الخارجي حيث يشير إلى أمكنة كتابة حلقة القصص. وهي كلها مقاه منتشرة في مدينة الدار البيضاء، ويبدو من هذه الأمكنة أنها حميمية عزيزة على الكاتب يلذ له فيها الإبداع والكتابة. وهذا بعد لا نجد مثيلا له إلا في حلقة القصص..

-بعد ثان يتجلى في المكان الفني حيث يشير إلى  
فضاء سريان الأحداث. ووفقا للنثائية التي تحكم  
هذه الأخيرة -نثائية الحدث واللاحداث فإن المكان  
يظهر حينما فضاء للاشتغال الفني وحينما آخر فضاء

والراوي/الشخصية القصصية أي السيد «رباخا» فمرة يبرز الراوي باعتباره شخصية محايدة يروي الأحداث، باعتباره ساردا عليما ملما بالتفاصيل والدقائق التي تخص شخصية السيد «رباخا» ومرة أخرى يروي السيد رباخا عن نفسه وعما يطرأ له مع السارد المحايد، وبذلك تتبلور الرؤية السردية المعلقة ما بين زاويتين للنظر: نظر الراوي المحايد ونظر السيد «رباخا» الحائر.

إن الرؤية السردية في حلقة قصص «السيد رباخا» تقوم على المزاجية لكنها تبقى في الأخير تقليدية كما هي في كل جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة، ونادرا ما تتخلى عن تقليديتها.

سادسا: البنية السردية: التحولات.

تتميز البنية السردية في حلقة قصص «السيد رباخا» بالتحولات، فهي تفجر من الداخل البنية الثلاثية للقصة التقليدية القائمة على المقدمة والعقدة والحل. ومما يميز قصص حلقة القصص هذه أنها تتراصد فيما بينها ترابطا عضويا لتشكل نسيجاً فسيفسائياً قوامه التنوع والتراكم. تتنوع قصص حلقة القصص لتتراكم الواحدة إثر الأخرى، حيث تبدو البنية السردية خصيبة غنية بالتحولات التي تطرأ على شخصية «السيد رباخا»، ومن ذاك التلازم بين البنية السردية والشخصية المحورية في حلقة القصص. إن كل تحول يمس السيد «رباخا» يصاحبه تحول في البنية السردية القائمة على المفاجأة: «لقد أفلح أنيس الرافعي بكتابة نصوص تدهشنا وتستفزنا في الآن. نصوص ليست وليدة نزوة بل نتيجة غوص في عالم السرد وأزمة البشر في عالم تشأ فيه كل شيء»<sup>79</sup>.

تقوم البنية السردية - في حلقة القصص هذه- على الاستنساخ؛ هذا الاستنساخ الذي يطال الشخصية في تحولاتها المسوخية. فكأنما هناك بنية

وأكثر ما تبرز هذه التحولات في قصة «التحولات غير المعقولة للسيد رباخا»<sup>72</sup> فهي كلها تجري في الشوارع بفعل الركض. بيد أنه المكان ذاته لا ينجو من تلك التحولات، هذا ما نلاحظه في قصة «داخل السيد رباخا» خارج السيد «رباخا»<sup>73</sup>. فثمة «غرفة غريبة وغير مأثوفة»<sup>74</sup> تتحول إلى غرفة ثانية وثالثة ورابعة.. وعندما يخرج منها السيد رباخا يجد نفسه في أماكن أخرى لا تقل عنها غرابة<sup>75</sup>.

والخلاصة أن المكان -باعتباره مكوناً فنيا- يشغل داخل حلقة القصص بطريقة فريدة من نوعها، فهو وإن كان يحتضن قليلاً من الأحداث كما تجري عادة في القصص فإنه يتعامل مع أحداث أخرى بطريقة غير مأثوفة فكان الأحداث تجري خارج المكان، أو أن المكان علامة للتحولات الغريبة التي تطرأ على السيد «رباخا».

خامسا: الرؤية السردية: المعلقة (السارد العليم).

لاحظ القاص والروائي العراقي عبد الرحمان مجيد الربيعي أن جمالية التجريب عند أنيس الرافعي تقوم على مكونات فنية تشغل كأنها مشارط لتقطع أوصال النسيج القصصي<sup>76</sup>. وهذا يصدق حقا على كل المكونات الفنية باستثناء الرؤية السردية فهي تقليدية في كل جماليات القصة القصيرة العربية الحديثة والمعاصرة.

إن السارد في حلقة قصص السيد «رباخا» سارد عليم كما يصرح القاص نفسه في قصة «السيد رباخا» ينفخ السيد «رباخا» «وتوقعت كما يليق بسارد عليم أن ينفخ الباب...»<sup>77</sup>. والباب الذي ينفخ أماننا هو باب القص، وكان الكاتب قد ألقى هذا القص على السيد رباخا في القصة الأولى التي تنفتح بها حلقة القصص: «لماذا ألقيت «القص» على السيد رباخا»<sup>78</sup>. وهكذا يقوم السرد في حلقة القصص على التناوب في الرؤية السردية بين الراوي/الكاتب

- تكسير الخط السردى وتشظيته بالمبادلة بين الحدث واللاحث.

- التركيز على شخصية واحدة، وجعل دفعة السرد تدور حولها من أول قصة في حلقة القصص إلى آخرها، بما يعنيه ذلك كله من ثراء وخصب في إضاءة جوانب كثيرة من حياتنا المعاصرة في ظل نظام العولمة.

- جعل الزمان والمكان محكا لاستشراف الأفاق الجديدة في الكتابة، حيث يتحول الزمان إلى مطلق تحدث فيه التحولات الجارفة ويتحول المكان إلى علامة للتحولات المسوخية في شخصية السيد «ريباخا».

- أما الرؤية السردية فتظل -على العموم- تقليدية لا جديد فيها إلا ما كان من أمر المناوبة ما بين إلقاء القصص على السيد «ريباخا» والقيام بالقصص من لدن الراوي/الكاتب. وتتجلى التجريبية واضحة في البنية السردية في تلك التحولات التي تعرفها والتي تفجر النص من الداخل.

واحدة تتنوع وفق إطار سردي مفتوح على المجهول. إن كل عنوان أجناسي -الذي يلازم قصص حلقة القصص- يشير بهذه الطريقة أو تلك إلى البنية السردية في تحولاتها المختلفة.

### خلاصات:

يقول عبد الرحمان مجيد الربيعي عن أنيس الرافعي: «من خلال قراءتي لإبداعات القصاصين العرب الشبان أستطيع القول بأن أنيس الرافعي من أكثرهم وعيا بالتجريب ومن أشدهم إحساسا بالحاجة له»<sup>80</sup>. والحق أن جمالية التجريب اكتست لدى أنيس الرافعي ملامح خاصة مميزة نجمها في الآتي:

- التخلص من المضامين الإيديولوجية الرائجة.
- الاهتمام بالمحلية في النص القصصي.
- تراجع الاهتمام بـ«الحدوتة» أو الحكاية.
- ترابط القصص فيما بينها بلحمة واحدة تشكل نسجا متناغما هو نسج حلقة القصص، حيث لا تفهم القصة الواحدة إلا بالترايط مع الأخرى. إن هذا الشكل من القصص نادر في الأدب العربي المعاصر.

8 - A Dictionary of Modern Critical Terms. Edited by Roger Fowler. Routledge x Kegan Paul. 1973. London. Henley and Boston P, 64-65.

ترجمة: سعيد بن الهاني، العلم الثقافي، السنة 36، السبت 4 يونيو 2005، ص: 9.

9 - نفسه، ص: 9.

10 - الأدب التجريبي، ترجمة سعيد بن الهاني، العلم الثقافي، السبت 18 يونيو 2005، ص: 10.

11 - نفسه، ص: 10.

12 - نفسه، ص: 10.

13 - نفسه، ص: 10.

14 - سعيد يقطين، القراءة والتجربة - حول «التجريب» في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1/1985، ص: 8.

15 - نفسه، ص: 8.

16 - سعيد الناجي، التجريب في المسرح - التجريب

1- أنظر كتابه: الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة «القصة-القصيدة» ونصوص مختارة. القاهرة. دار شرقيات، ط1/1994 وأنظر بالأخص الفصل الأول من هذا الكتاب تحت عنوان: «أفكار أولية عن «القصة - القصيدة» من ص: 9 إلى ص: 22.

2 - محمد الشيخ، مسألة الجدانة في الفكر المغربي المعاصر، الرباط، منشورات الزمن، سلسلة شرفات رقم 13، طبعة 2004، ص: 30.

3 - نفسه، ص: 30.

4 - صدر الكتاب المذكور عام 1985 عن دار الثقافة في الدار البيضاء.

5 - صدر هذا الكتاب عام 1998 عن مطبعة دار النشر المغربية في الدار البيضاء.

6 - صدر عام 1999 عن مطبعة أنفوبرانت بفاس.

7 - أنظر، مثلا دراسة محمد معتصم المعنونة بـ«أفق التجريب القصصي المحدث، المنشورة في جريدة طنجة الأدبية، العدد 12/يوليوز 2005، ص: 10/9.



- بين المسرح الغربي والمسرح العربي، الدار البيضاء، مطبعة دار النشر المغربية، ط1/1998، ص: 7.
- 17 - نفسه، ص: 8.
- 18 - محمد أمنصور: خرائط التجريب الروائي، فاس، مطبعة أنفوبرانت، ط1/1999، ص: 9.
- 19 - في لقاء مع عبد الكريم برشيد، العلم القاي 8 ماي 2004، ص: 11.
- 20 - نفسه، ص: 11.
- 21 - أنظر كتابه الحساسية الجديدة - مقالات في الظاهرة القصصية بيروت، دار الآداب، ط1/1993.
- 22 - وانظر كتابه: الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة «القصة-القصيدة» ونصوص مختارة، القاهرة، دار شرقيات ط1/1994.
- 23 - أنيس الرفاعي: السيد «رباخا» الرباط، سعد الورداني للنشر، ط1/2004.
- 24 - د. خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1960-1990) القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، 1998، من ص: 123 إلى ص: 128.
- 25 - نفسه، ص: 267.
- 26 - Forest Ingram: Representative short story cycles of the twentieth century, studies a literary genre, the hang U.S.A 1971, p, 13.
- 27 - أنظر على سبيل المثال مجموعة الأمين الخمليشي: «اشتباكات»، الرباط، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة إبداع، ط1/1990، (وان كان لا يشير إلى كون قصصه مترابطة، فهو يوظف شخصية واحدة في جميع القصص هي شخصية (خيرون))، وانظر كذلك: إدوار الخراط: أمواج الليالي - متتالية قصصية، بيروت، دار الآداب، ط2/1992.
- 28 - أنيس الرفاعي: السيد رباخا، م.م، ص: 17.
- 29 - د. خيرى دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، م. سابق، ص: 271.
- 30 - محمد عدنانى: «التجربة والتجريب: حدود التداخل والتخارج»، الرباط، العلم الثقافي، السبت 8 يناير 2005، ص: 9.
- 31 - Thierry OZWald, La nouvelle. Paris. Hachette livre. 1996. p, 139.
- 32 - أنيس الرفاعي: السيد «رباخا»، ص: 28.
- 33 - أنيس الرفاعي: السيد «رباخا»، ص: 32.
- 34 - نفسه، ص: 34.
- 35 - نفسه، ص: 36.
- 36 - نفسه، ص: 39.
- 37 - نفسه، ص: 42.
- 38 - نفسه، ص: 46.
- 39 - نفسه، ص: 49.
- 40 - نفسه، ص: 52.
- 41 - نفسه، ص: 60-61-62.
- 42 - من تقديم محمد معتصم لمجموعة السيد «رباخا»، المعنونة بـ (أحوال الشخصية القصصية في زمن العولة)، ص: 10.
- 43 - نفسه، ص: 10-11.
- 44 - نفسه، ص: 11.
- 45 - نفسه، ص: 12.
- 46 - Thierry OZWald, La nouvelle. Paris. Hachette livre. 1996. collection contours littéraires - p, 139
- 47 - فرانك أوكوتور: الصوت المنفرد (مقالات في القصة القصيرة)، القاهرة، مكتبة الشباب، 1983، ص: 13.
- 48 - إدوار الخراط: أنشودة للكتابة (مقالة دفاع عن التجريبية والجديد)، القاهرة، دار المستقبل العربي، 1995، (دون طبعة)، ص: 158.
- 49 - محمد معتصم في تقديمه لقصص «السيد رباخا»، ص: 11.
- 50 - نفسه، ص: 11.
- 51 - أنيس الرفاعي: السيد «رباخا»، ص: 20.
- 52 - لوكيوس أبوليوس: تحولات الجحش الذهبي، ترجمة علي فهمي خشيم، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط2/1984م.
- 53 - من حوار مع أنيس الرفاعي أجراه وليد الزريبي: المنعطف الثقافي، السبت-الأحد 29-30 أكتوبر 2005، العدد 076، ص: 7.
- 54 - أنيس الرفاعي: السيد «رباخا»، ص: 25.
- 55 - نفسه، ص: 49.
- 56 - أنظر المجموعة، ص: 35 إلى ص: 39.
- 57 - إسماعيل غزالي: مقالة «تحولات الجمار الريباخي»، المنعطف الثقافي، الجمعة 25 مارس 2005، العدد 049، ص: 12.
- 58 - نفسه، ص: 12.
- 59 - نفسه، ص: 12.
- 60 - نفسه، ص: 12.
- 61 - بثينة الزغلامي: كتاب «السيد رباخا» لأنيس الرفاعي: لعبة كسر الجواجز، المنعطف الثقافي، الجمعة 15 يوليوز 2005، العدد 065، ص: 12.
- 62 - Thierry Ozwald, La nouvelle op Cité. p, 157.

- 63 - أنيس الرافي، السيد «ريباخا»...، ص: 43.  
 64 - نفسه، ص: 50.  
 65 - نفسه، ص: 51-52.  
 66 - نفسه، ص: 52.  
 67 - سعيد بنعيد الواحد، «بعض آراء خوليو كورتازار في القصة»، مجلة قاف صاد، الدار البيضاء منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، العدد2، السنة2، 2005، ص: 34.  
 68 - أنيس الرافي، السيد «ريباخا»، ص: 20.  
 69 - نفسه، ص: 20.  
 70 - نفسه، ص: 20-21.  
 71 - نفسه، ص: 25.  
 72 - نفسه، ص: 35-39.  
 73 - نفسه، ص: 41-46.  
 74 - نفسه، ص: 47.  
 75 - نفسه، ص: 45.  
 76 - عبد الرحمان مجيد الربيعي، «مشارط لتقطيع أوصال النسيج القصصي، الرباط، العلم الثقافي، السبت 12 نونبر 2005، ص: 7.  
 77 - أنيس الرافي، السيد «ريباخا»...، ص: 56.  
 78 - نفسه، ص: 19-21.  
 79 - عبد الرحمان مجيد الربيعي، المرجع السابق، ص: 7.  
 80 - عبد الرحمان مجيد الربيعي، المرجع السابق، ص: 7.



الكتاب هو ملك للجميع

# عوائق القصة القصيرة جدا وهوموها ومشاكلها

جميل حمداوي

توطئة:

النص القصصي؛ والهوم تخص الوضع الثقافي وأحوال الكتاب والرؤى والأدلجة وأثرها على النص القصصي<sup>1</sup>. إذاً، ماهي عوائق القصة القصيرة جدا من الناحية النصية؟ وماهي هوموها على الصعيد الثقافي؟ وماهي مشاكل كتابتها فنيا وجماليًا؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نتعرفها في هذه الورقة التي بين أيدينا.

عوائق القصة القصيرة :

من المعلوم أن ثمة مجموعة من العوائق والهوم والمشاكل التي تعاني منها القصة القصيرة جدا، وذلك باعتبارها جنسا أدبيا جديدا له خصوصياته الفنية والجمالية، وله أيضا أركانه وشروطه وعناصره التقنية التي تفرده بشكل من الأشكال، وتميزه عن باقي الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى. ومن بين هذه العوائق والمشاكل نذكر مايلي:

## 1- الإسهاب في الأحداث:

من المعروف أن القصة القصيرة جدا تعتمد على التبسيط في عرض الأحداث، وتتحاشى التكرار والإسهاب والتطويل والتمطيط. ويعني هذا أنه لا بد من التركيز والانتقاء والتبشير، وذلك تفاديا للملل والروتين الناتجين عن التوسيع في الأحداث والأوصاف، وذكر الجزئيات، كما في قصة: «ماسنجر

تعرف القصة القصيرة جدا مجموعة من العوائق والمشاكل والهوم؛ والسبب في ذلك أن القصة القصيرة جدا مازالت جنسا أدبيا جديدا لم يستو بعد. لذلك، نرى الكثير من المبدعين والكتاب والنقاد مازالوا متخبطين في أحوالها الداكنة، ولم يستقيموا بعد على رأي معين، فكل واحد يدلي بدلوه، حتى أصبح كل من هب ودب يكتب القصة القصيرة جدا، ويستسهلها إلى درجة التسبب والميوعة والكساد. في حين، تعد القصة القصيرة جدا فنا صعب المراس، يحتاج إلى مبدع كفاء، وكاتب متمرس، يعرف كيف يغربل الأجناس الأدبية، ويميز بين الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدا. ومازال النقاد أيضا إلى يومنا هذا لم يتمكنوا بعد من تقنيات هذا الفن الجديد بشكل من الأشكال، ولم يدركوا بعد أركانها وشروطها بشكل دقيق ومحكم ومضبوط، ومازالوا مختلفين حول الأركان والشروط على حد سواء، ومازالوا كذلك مترددين حول عناصرها الثابتة الجوهرية وعناصرها التقنية الثانوية. بالإضافة، إلى ما يسببه قلة التراكم وقلة التجربة عند مبدعي القصة القصيرة جدا من مشاكل في التقعيد، والتنظير، والتقويم، والتوجيه.

هذا، وثمة فرق واضح بين العوائق والهوم حسب أحمد جاسم الحسين، فالعوائق: "تخص



التمطيط والشرح والتفسير المسهب، والميل إلى التفصيل والتوسيع، وذكر الجزئيات كما هو الحال في هذه القصة المسهبة للقاصة المغربية مليكة بويطة التي أتخمتها بالجزئيات والتفاصيل الصغرى، بدلا من التشديد على التكثيف، والانتقاء، والاختصار في الأحداث؛ «في سمر نهاري، اجتمع عدد من رفاقي، فقررنا السباحة في الخيال، بعدما أغرقنا في بحر الواقع، كان الكل يتوق إلى أخذ المبادرة، اشتد اللفظ حتى أوشكنا على التصادم، لا يوجد إثثار هاهنا، أوشكت الحرب أن توقد، خلصنا إلى القرعة، فنطق الأوفر حظا، وكان أكبرنا سنا، وأوسعنا صدرا» أريد ألا أموت حتى يسترجع المغرب كل أراضيهِ: فنان من طنجة.

أغمض الثاني جفنيه قبل وصول الدور إليه: «أحلم أن ينقرض مصطلح المعطل في بلادنا، وأن يجد كل خريج عملا يضمن له قوته، ويحقق له كرامته» مجاز معطل.

انتظرنا الحلم الثالث، وكان لكاتبة أقل ما يقال عنها أنها رقيقة الإحساس، رومانسية إلى أبعد الحدود، وبعد إغراق طويلة في سماء الخيال، نطقت قائلة: أتوق أن أتزوج ذلك الرجل الثري، وأنعم بالدنيا كما يتعطش الزاهد إلى نعيم الآخرة، وأن أعانق كل الدول العالمية، وأسبح في بحارها، وأنجب أطفالا يدرسون في المدارس العالمية، أكفيهم ثقل المحافظ في المدارس العمومية، وأن يركبوا سيارات خصوصية عوض التكديس في الحافلات العمومية، سكنت قليلا، وأغمضت عينيها، وعشنا معها هذا الحلم، لكنها فاجأتنا بدهشة قوية أيقظت الجميع قائلة: حلم جميل لن يتحقق؛ لأنني سأظل وفية لن أحب.<sup>3</sup>

تكاد هذه القصة أن تتحول إلى قصة قصيرة؛ وذلك بسبب نفسها الطويل، وتضريعاتها المسهبة، والإكثار من سرد الأحداث، بدلا من الجنوح إلى التركيز المعقلن، والتكثيف المحدد.

للقاصة المغربية فاطمة بوزيان، «مثل أية امرأة عاشقة يطرز نبضها موعده مع رجل، فرحة وقلقة، رغبة في أن تعلن للعالم السر الدافئ وفي أن يظل سرها إلى الأبد. سيكون مساء دافئا وسيكون في بيتها رجل مثل أية امرأة متزوجة، حمة فروق... لتكن لن تلتفت إليها نصف التفاتة لا، ربع التفاتة لا، ثم إن زميلات المتزوجات يشتكين دائما من ضجر السقف الواحد، ثم النتيجة واحدة في النهاية، رجل في الذي يليق، وفي تسريحة الشعر وفي الألوان المناسبة لكياج المساء، وشريط الموسيقى الذي ستقترحه، وحمدت الله أن العطر لا يرى وهذا يعفيها من حيرة الاختيار.

راجعت ساعة يدها كثيرا، عليها أن تكون في الموعد عندما تسمع تلك الرنة التي أدمتها تعلن قدومه، ستفتح له الباب

زف الموعد... جلست أمام الشاشة... فتحت En ligne الماسنجر، وجدت أمام اسمه عبارة انتظرت أن ابتهجت وعدلت رتوشا في مظهرها وانتظرت أن يأخذ المبادرة... ربما حمة خطأ تقنين بادرت هي، لم يستجب.... تخيلته يكلم امرأة أخرى ويرسل لها عبر الكاميرا قبلة ويبثها أشواقها وو....

اشتعلت غيرة رنت عليه مرة أخرى، وضع لها عبارة occupé بغضب ضغطت على الفارة ومسحته... في الصباح شعرت بلذة غريبة وهي تشارك المتزوجات أحاديث الخيانة.<sup>2</sup>

يلاحظ في هذا النص أن القاصة المغربية فاطمة بوزيان بالغت في تفصيل الحدث الرئيس، وتشعبه إلى خطاب ممطط، وذلك عبر آليات التكرار والتحبك والتوسيع.

## 2- غياب التكثيف:

تستند القصة القصيرة جدا - ضمن ما تستند إليه - إلى عنصر التكثيف والتركيز والتبني، بدلا من

### 3- غاب القصصية أو الحكائية:

من المفروض في القصة القصيرة جداً أن تتوفر على الحبكة القصصية التي تتكون من أحداث، وشخصيات، وفضاء. بيد أن هناك من يفرض في الحبكة السردية، ويهمل القصصية أو النزعة الحكائية؛ مما يؤثر سلباً على بناء القصة القصيرة جداً، كما هو الحال لدى القاصة السورية عبير كامل إسماعيل في نصها: «حضور» الذي تغيب فيه الحكائية أو القصصية: «تقول الحاضرة للغائب: ما أشد وقع حضورك في الغياب»<sup>4</sup>.

تبدو لنا هذه القصة عبارة عن جملة انفعالية خالية من كل ملامح النزعة القصصية؛ لغياب المقومات الضرورية للفعل الحكائي أو الحبكة السردية.

وتغيب هذه الحكائية أيضاً - كما يقول الدكتور يوسف حطيني<sup>5</sup> - عند القاص الفلسطيني محمود علي السعيد؛ وذلك بسبب طغيان النزعة الشعرية؛ مما يفقد قصصه الخاصة الحكائية أو القصصية كما في هذا النص: «الورقة»: «في فسحة من فضاء الحلم الأزرق، راق في عينيه الطقس، فاستيقظ قبل زقزقة العصافير يحمل محفظته الشقراء كجداول غيمات فصل الخريف، يمتطي قطار الريح، يعبق برائحة الفل المتطايرة كشرارات موقد الحطب من شرفات حارات حلب القديمة ذات الإيقاعات الجمالية الخاصة جداً بفن الهندسة والزخرف، يستقبل صفحات جريدة الجماهير العربية بعشق، يطالع إشكالات الثقافة العصرية عبر حوار طاقة من الشباب الطيب فكراً وثقافة وقشعريرة الشوق على فلسطين تخفق بجناحيها بمسافة طويلة تضم الوطن دفعة واحدة حتى يصحو من دوامة التساؤلات، وقد انفرطت من عقد القصة على صوت فاطمة يرشح من زجاج المقهى. صباح الخير يا حبيبتي»<sup>6</sup>.

وهكذا، فلقد أفقدت شاعرية النص قصة المبدع كل مقوماتها الفنية والجمالية، وجعلتها أقرب إلى القصيدة الشعرية منها إلى القصة القصيرة جداً.

### 4- التكرار:

يعد التكرار من الألفات السلبية التي تعاني منها القصة القصيرة جداً، ويتناقض التكرار - كما هو معلوم- مع بلاغة الاقتضاب والاختزال والتكثيف والإيجاز. وكلما كانت القصة القصيرة جداً مختصرة ومكثفة، إلا وكانت أحسن وأمتع. ومن النماذج السلبية في هذا المجال، نذكر: قصة «بيتان» للقاصة السورية محاسن الجندي، حيث تقول فيها: «اختلفا فيما بينهما، ولم يطيقا العيش معاً، ثم أعلننا الطلاق وبكى الأطفال».

أراد كل منهما أن يعمر بيتاً مريحاً للأولاد؛ اشترت أرضاً قريبة من القلب واشترى مساحة قريبة من العقل المتسلط.

شيدت غرفة صغيرة من الصدق والعفوية، وبني غرفة شاسعة من الكذب والادعاء..

بنت غرفة من الحرية، وبني غرفة من التربية الصارمة. ملأت مطبخها بفواكه الحنان والتضحية، وملأ مطبخه بفواكه الحب المطعمة بقاليوم الخوف والأنانية.

سيجت بيتها المنمنم بورود الجراة والتفاؤل والفرح، وسيج بيته بسياج الكابة والتسلط... حينها طار الأولاد صوب البيت الصغير على جناحي فرح إنساني لاتشوبه شائبة»<sup>7</sup>.

نلاحظ في هذا النموذج القصصي أن القاصة توسعت كثيراً في قصتها، فشعبتها إلى جزئيات تفصيلية، وذلك بواسطة التكرار والتطويل والإسهاب في الأحداث، دون أن تلجئ إلى اختصارها، وتجميعها تكثيفاً وتركيزاً وتبئيراً.

### 5- التطويل:

يعد التطويل من العوائق التي تواجهها القصص القصيرة جداً؛ مما يجعل النص قريباً من نفس القصة القصيرة أو نفس الرواية، كما في قصة «مايسترو» للقاصة المغربية الزهرة رميج: «اصطحب معه حلمه

يتحكم فيها محوراً المشابهة والمجاز، ويتخللها نسيج شاعري ذاتي وانفعالي، يقرب القصة من عالم الشعر وخيوطه الخيالية.

ونجد الكاتب المغربي محمد فاهي يكتب قصة قصيرة جداً تحت عنوان: «أحمر أسود»، كأنها قصيدة نثرية، فلولاً ما كتب على الغلاف الخارجي: «قصص قصيرة جداً»، لقلنا إنها قصيدة شعرية:

«مرة أخرى  
أشاطرك الهجوم علي  
برمح السياسة من قبل  
وباسم اللسان من بعد  
ولاذنب لي  
سوى أنني لم أكن عبدك  
ولن أصبح سيدك  
أما دمي  
فسألقه بلساني  
كي لا يقطر قلبي  
بالحبر الأسود وحده  
فانظر أين أنت  
بعد أن ينجلي الغبار»<sup>10</sup>

فهذا النص لعلاقة له بأية حال من الأحوال بالقصة القصيرة جداً؛ وذلك لعدم وجود القصصية والحكاية والتكثيف السردى. والأتى، أنها أقرب إلى قصيدة شعرية نثرية ليس إلا.

#### 7- السقوط في أدب الخواطر:

يلاحظ أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة جداً يعتقدون أنهم يكتبون جنساً أدبياً جديداً، بل هم يكتبون الخواطر بطريقة إنشائية شاعرية، بعيداً عن مكونات النزعة القصصية والحكاية، كما في قصة: «ابتلاء» للقاصة المغربية مليكة بويطة: «حلمت، أن أغمض عيني، وأراك رحلت عني قبل أن يرتد إلى طريقي، أنا أحملك، والناس أثقلت كاهلهم، أنت أيها الداء، الكل يبحث لك عن دواء، وأنا من هذه الزاوية في الورا، اخترقت جلدي وسكنته،

وهو ذاهب إلى الاجتماع. الوحدة خير من التشرذم. امتلأت القاعة الكبيرة عن آخرها. اصطف مناضلو الحزب، «الأب» إلى جانب مناضلي الأحزاب» العاقبة، التي خرجت ذات يوم، من جلبابه. تبدو الصورة مشرقة ومنسجمة.

ما إن تناول رئيس الحزب «الأب» الكلمة حتى وقف شخص طويل عريض أشيب الشعر إلى جانب المنصة. بمجرد ما ينهي الرئيس جملة من جملة المرصوة، حتى يرفع الشخص يده مثلما يرفع المايسترو عصاه، داعياً الجمع الغفير إلى ترديد الشعارات وراءه.

نفس الشعارات التي كانت تثير قرفه ذات زمن بعيد. المايسترو يقاطع الرئيس والجمهير تردد شعارات المايسترو وحلقة «القرود وملاعبه» تتسع تحت حرارة التصفيق لتقفز به وبحلمه خارج الإطار»<sup>8</sup> وتأسيساً على ما سبق، يتبين لنا بأن هذا النص القصصي يغلب عليه الإسهاب والتطويل والتفصيل؛ وذلك بسبب التكرار، والتمطيط، والتوسيع في الجزئيات، وتشغيل الوصف.

#### 6- هيمنة البعد الشاعري:

تتحول كثيراً من القصص القصيرة جداً إلى نص شاعري؛ وذلك بسبب الشاعرية المتخمة، وكثرة الجمل الإنشائية الانفعالية التي تلتقط الأحاسيس والمشاعر الذاتية، فتستعمل الصور المجازية بكثرة، إلى أن تتحول القصة إلى استعارة بلاغية كبرى، كما في قصة القاص السوري حياة أبو فاضل: «صدقتنا منذ خلق ألوان الخريف عن شجرة الشمس في حديقتنا. وقفت تحتها صغيرة، مأخوذة، شعري يصافح الورق الراقص والهواء البارد، وصوت أمي طائر من داخل البيت»، ادخلي، أوضعي قبعتك على رأسك! سمعتها وما سمعتها. كنت أعتقد عهد صداقة مع الشمالي الساحر القاسي. فكيف أخفي عنه شعري الطويل داخل جدران قبعتي؟»<sup>9</sup>

تشبه هذه القصة قصيدة شعرية نثرية



تابع النادل طريقه على المائدة المجاورة. قالت

إحدى الحاضرات وهي تكاد تنفجر من الضحك:

- ألم تخجلي وأنت تحكين النكتة أمام الرجل؟

أجابت وهي تنظر حولها في استغراب:

- أي رجل؟<sup>12</sup>

يلاحظ القارئ أن هذه النص القصصي طافح بالتفصيلات الوصفية، وذلك عن طريق استخدام الصفات والنوع والأحوال، وتبيان الكيفيات والهيئات. في حين، إن القصة القصيرة جدا تحتاج إلى تكثيف وتركيز وتبني، وتسريع في الأحداث.

#### 9- استخدام الجمل الاسمية:

من أركان القصة القصيرة جدا الخاصة الفعلية، أو استعمال الجمل الفعلية، أو توظيف الجمل التي لها صيغة فعلية، أو تنبؤ عن الفعلية؛ لأن هذه الجمل تساهم في تسريع الأحداث، وتسريدها تحبيكا وتخطيبا، وتعطي للقصة القصيرة جدا نوعا من الحركية والديناميكية والحيوية والتوتر. بيد أن من آفات القصة القصيرة جدا الإكثار من الجمل الاسمية التي تضيد الثبات والتأكيد والإقرار، وتخلق نوعا من السكونية داخل المسار السردى للقصة القصيرة جدا، كما في قصة: «الجماعة»، للكاتب السعودي ناصر سالم الجاسم، «السور رفيع، الباب موصل، النوافذ علوية زجاجية عاكسة، موظفو الأمن عند بوابة الخروج بيدلاتهم الأنيقة يطابقون الأسماء في البطاقات المحددة، ويطلون برؤوسهم داخل السيارات من خلال نوافذ السائقين، وينظرون إلى الأجساد الجالسة والحلي الفارة من سواد العباءات السوداء والحقائب الجلدية الموضوعة فوق كل حجر، والرجال في المواقف المكشوفة للشمس ينتظرون ويدخنون ويقرؤون الصحف اليومية بدون شهوة، كنت منتظرا معهم، وأسأل نفسي: كم جميلة بداخل هذا المبنى؟ كم عاشقة خلف هذا السور؟ كم خائنة في قاعة المحاضرات تناقش بارتياح؟ كم

كما يسكن الجان المصاب، دخلت قريتي ونشرت بها الفساد، وأكثر النسل والأولاد، تسربت، تسربت المياه في الآبار، أطعمتك ورويت ظمأك بكل سيول الدموع، استصفتك فكنت لك كحاتم الطائي، فلا يوما نهرتك، ولا يوما أحرقتك، بل تحملت نظرات العيون، وإشارات الأصابع، ونظرات الرفق، وكنت دائما أقول: الضيف مهما طال مقامه لا بد أنه راحل، فهل سوف تفارقني وترحل، أم تنتظر رحيلنا معا؟<sup>11</sup> تتحول هذه القصة إلى أحلام وخواطر وانطباعات وجدانية، ترصد فيها الكاتبة أثر الابتلاء على نفسياتها الرقيقة، مستخدمة في ذلك لغة زنبقية شاعرية.

#### 8 - الإكثار من الوصف:

من المعروف أن من أهم عناصر القصة القصيرة جدا التكثيف والانتقاء والاختصار والإيجاز والحذف والإضمار، بيد أن هناك من كتاب القصة القصيرة جدا من يسهب في الوصف استقراء وتفصيلا وإسهابا وتطويلا، كما في قصة: «النادل» للمبدعة المغربية الزهرة رميج، ولا يعني أن هذه الكاتبة لا تكتب قصصا قصيرة جدا بشكل جيد، بل - على العكس - فهي مبدعة متمرسة، لها خبرة كبيرة في الرواية والقصة القصيرة، ولها قصص قصيرة جدا من النوع المتميز. ولكن الكاتب قد يسقط، مهما كان، في بعض الآفات. تقول الزهرة رميج في قصتها: «النادل»: «تحول فضاء الفيلا الفخمة إلى حديقة تفوح منها روائح أغلى العطور وتينع فيها أجساد أجمل النساء».

كان الحفل في أوجه. إيقاع الموسيقى يزداد ارتفاعا والأجساد حرارة وعريا. عندما توقف النادل الشاب ذو البدلة الرسمية الأنيقة عند إحدى الموائد، كانت صاحبة الجسد الممتلئ والصدر شبه العاري تحكي نكتة ماجنة. استمرت في الحكى بعدما سحبت نفسا عميقا من سيجارتها الفخمة ونفخت الدخان الذي ارتطم بوجهه وهو ينحني ليقدم لها الشاي...

اقتفى الشخص آثاري مسافة طويلة، اقتحمت خلالها سور المدينة القديمة، عجت أزقتها الضيقة يمينا ويسارا، تسكنت طويلا عساي أراوغ ظلي، ألقيت هيكلي العظمي مدسوسا بين أجساد تتباين رانحتها في قلب ساحة جامع الفناء، وعلى غير عاداتي، تسمرت أمام بعض الحلاقي، حلقة «الصاروخ» حلقة «دكتور الحشرات» وحلقة «مخي». تذكرت أنذاك طفولتي خصوصا حين بدأ أغنيته الشهيرة بإيقاعها المرح «اموولا بغداد، بغيت شي مرا، كد هكذا... اموولا بغداد و«الموتور» إكون، كد هكذا، اموولا بغداد...»

(...) أجلت بصري ماسحا الوجوه الشاحبة للمتجمهرين، فرأيت، فارتبكت وانسلت من الحلقة، أحسست به ورائي، مشيت طويلا، حتى لمحت مقهى «كوميديا»، فطلبت قهوة سوداء، شربتها في جرعات متتالية، الظل لا يزال ورائي، ركضت في الاتجاه الآخر من الرصيف دون التفات، سمعت فرامل قوية استدردت فإذا الشخص ممدد على الطريق أمام سيارة كبيرة، أحيطت بعض نوافذها بالشبابيك، وقد كتب على طول السيارة بخط أسود عريض:

مطارة الكلاب الضالة.

شعرت بارتياح كبير يعبر جسدي، فواصلت سيرتي، تاركا لحذائي «الملون» المثقوب، حرية تقرير المصير.<sup>14</sup>

يتضح لنا عبر هذا النص بأن الكاتب يكتب قصته القصيرة/الطويلة في ضوء النفس الروائي والقصصي، محترما كل تقنيات هذين الجنسين الأدبيين، من استهلال فضائي، وتحريك سردي، واستعمال الشخصيات، واللجوء إلى التفضية، والاستعانة بالمنظور السردى، وتنويع الصيغة، والتحكم في البنية الزمنية تخطيطا وترتيباً.

## 11- الوقوع في الموعظة والنزعة التعليمية:

كثير من كتاب القصة القصيرة جدا يكتبون قصصهم، وهم يحملونها بالعبور والمواعظ والحكم

حبلى واقفة في طابور الكافيتيريا تمد يديها أمام بطنها تخشى الإجهاض؟ وكم...؟ وكم...؟<sup>13</sup>  
نلاحظ أن هذا الكاتب يستعمل جملا اسمية كثيرة في بناء نصه القصصي؛ مما يؤثر ذلك سلبا على حبكة السردية، وإيقاعه الفني والجمالي.

## 10- الكتابة في ضوء النفس القصصي أو الروائي:

يلاحظ أن كثيرا من كتاب القصة القصيرة جدا يكتبون قصصهم في ضوء النفس الروائي أو نفس القصة القصيرة. بمعنى أنهم لم يستطيعوا أن يتخلصوا من تقنيات الرواية والقصة القصيرة، والانفكاك من أجوائهما السردية القائمة على التفصيل، والتشويق، والتطويل، والتحريك الممطط إسهابا وتفصيلا ووصفا، كما في قصة: «المطاردة» للقصص المغربي عبد الرحيم أحيزون؛ «ذات صباح، وأنا أشرب قهوتي السوداء التي تشبه تلك الأفكار الكحلاء التي تنغل في رأسي، وأحسست بظل يجثم فوقى.

وحين رفعت رأسي اصطدم بصري بقامة طويلة لشخص عريض المنكبين كمصارع ياباني (...). مر الظل بمحاذاتي وانزوى في ركن قصي من المقهى وأخذ يتهامس مع النادل بكلمات غير مفهومة فخيّل لي لحظتها أن الحوار الذي كان يدور بينهما، يتعلق بشخصي البئيس.

- كم فنجان قهوة يشرب في اليوم؟

.....

- هل قهوته دائما سوداء؟

.....

- كم قطعة سكري يضع في كأسه؟

.....

أخرج الشخص مفكرة وانهمك في الكتابة، وفي تلك اللحظة بالذات، قفزت من فوق الكرسي وعبرت مسرعا، فهب الشخص واقفا وهو يسأل نفسه.

- إلى أين سيذهب الآن؟

وقد تترجل على مدى صفحات، وقد تنكش في سطور قليلة بحسب عدد الشخصيات والأحداث فيها.<sup>17</sup> ويعلق الدكتور يوسف حطيني على هذا النوع من القص قائلا: "ومثل هذا السعي إلى الإضحاك الذي لا طائل وراءه نجده في قصص وفيق أسعد التي ألقاها في الملتقى الثاني للقصّة القصيرة جدا، على الرغم من أن هذا القاص استطاع في نماذج قليلة أن يجيد غاية الإجابة مما يشي بإمكانية تطوره إلى قاص مبدع في حال ابتعاده عن الطرفة المجانية، يقول وفيق في واحدة من أجمل قصصه، وهي تحمل عنوان: "لغة العصر"، "أردت تعلم التباح. أسكنت معي كلبا صوته جميل. بعد شهور طردته معلنا أنه معلم فاشل، لكن حين اضطررت للامتنال أمام أحد رؤسائي مرة... وجدت نفسي أنبح بإتقان وطلاقة".<sup>18</sup>

هذا، وقد تتحول القصّة القصيرة جدا إلى أحجية فكاهية كما في قصة: "أحجية" للقاص المغربي إبراهيم حجري: "حجيتك مجيتك على التي شعرها أصفر، ورأسها أسود. تأكل ولا تشبع. تصد ولا تصد. تقوم والناس نيام. تحب مشي الزحام. تصول وتجول. أكلها بيض الفول. ربيها وزوجها صقر. تلبس الوهم وتتصيد الهم. حبها عطش وسفرها بطش. ترى من تكون؟

إذا لم تجد حلا للأحجية، اعط حمارك، واتصل بي على: Ohjya@gmail.com.<sup>19</sup> فهذه القصص القصيرة جدا عبارة عن طرف ونكت وأحاج وألغاز؛ مما يخلق مشاكل عدة لمبدعيها، حيث لا يستطيعون البتة التمييز بشكل جيد ما بين القصّة القصيرة جدا والنكتة والطرفة والنادرة والخبر والأحجية واللفز.

## 12- فراغ الرسالة والهدف:

ثمة مجموعة من كتاب القصّة القصيرة جدا يكتبون نصوصا قصصية خالية من الرسالة والهدف، حيث تتحول نصوصهم إما إلى كتابات ماجنة عابثة، وإما إلى كتابات غرضها التحجبية والتسلية والتنكيت،

والنصائح، وذلك اقتداء بأخبار المواعظ في الموروث السري العربي القديم. ومن ثم، ثمة فوارق فنية وجمالية بين الموعظة والقصّة القصيرة جدا، فلا بد لهذا الجنس الأدبي الجديد من الجمع بين الأخبار والفن، وبين الفائدة والمتعة الجمالية. ومن النماذج التي تتضمن النزعة التعليمية وخاصة الموعظة قصة: "الدلي" للقاص السوري عمران عزالدين أحمد: "رأيت يرفع يده في السماء ويهوي بباطن كفه على صدغ أبيه. اقتحمت جمهرة الناس، اقتربت منه مؤنبا، فصدني أبوه وشلال من الدموع ينهمر على خديه: اتركه يابني، ففي هذا المكان وهذا التاريخ، صفعت أبي الذي كان قد صفع جدي قبلا".<sup>15</sup>

تقدم لنا هذه القصّة القصيرة جدا موعظة دينية ونصيحة أخلاقية، كأن القصّة القصيرة جدا قد تحولت إلى وسيلة للتهذيب والتخليق. وبذلك، فقدت رواءها الأدبي، وطابعها الفني والجمالي. وقد قال الأصمعي قديما: إن الشعر إذا دخل باب الخير لان وضعف.

## 11- هيمنة الطرفة والتنكيت:

من الثابت أن الغرض من الطرفة أو من الطرائف انتقاد وضع معين، والسخرية من شخص ما، مع تقديم عظات وحكم وعبر أخلاقية وإنسانية. وغالبا ما يكون أبطال الطرائف من الظرفاء والسكران أو البخلاء والمغفلين. ومن هنا، "فالطرفة (النكتة/ الملحة)، نص سردي يهدف إلى الإضحاك تحديدا، ويختلفها الراوي ساخرا من الفكرة التي يختزنها معتمدا على مبدأ الإدهاش وعدم التوقع؛ مما يجعلها تقترب من الأحجية. وكثيرون لا يفرقون بينها وبين النادرة، ولعل ما يميزها هو سخريتها السوداء التي تفضح الواقع المرير، والتي تستمطر الحزن، بدل الفرح في سرد خاطف، وخيال جامح، وحدث طريف، وحوار ملأح".<sup>16</sup>

أما النادرة فهي: "تسجيل حريء لحدث اجتماعي وتاريخي غير مألوف يتصف بالغرابة والإدهاش،



صفقت في وجهه الباب وهي تقول:

- في الوقت الذي كنت انتظر أن تتجرد من

أصباغك، تتمترس في قلاعك»<sup>22</sup>

يخلط الكاتب - هنا- بين القصة القصيرة جدا

والمسرحية، فلو لم يكتب الكاتب على ظهر غلافه :

«قصص قصيرة جدا»، لقلنا بأن هذا النص عبارة عن

مسرحية قصيرة جدا.

#### 14- عدم احترام قصر الحجم:

سميت القصة القصيرة جدا بهذا الاسم لمعيارين

أساسيين، وهما: القصصية، وقصر الحجم. بمعنى

أن القصة القصيرة جدا، وذلك على المستوى الكمي،

تبتدىء بجمل، وتنتهي بنصف صفحة أو صفحة.

ولكن إذا تعدت القصة القصيرة جدا الصفحة أو

الصفحتين أصبحت أقصوصة أو قصة قصيرة أو رواية

قصيرة جدا. لذا، لا بد من احترام الحجم القصير

الذي يتناسب مع عمليات التكثيف، والاختصار،

والتركيز، والتبنيير. ومن القصص الطويلة التي

خرجت عن الحجم القصير قصة: «نومانسلاند»

للقاص المغربي حسن البقالي: «في منطقة العزلة بين

حدود دولتين..

في «النومانسلاند» المشتعلة حرارة في كل

الفصول، يتهاذى أشخاص في منتهى الخطورة:

أفراد شبكات دولية وعصابات للاتجار في

الأسلحة وأنواع المخدرات...سماسرة في التهجير

السري وبيع السراب...محترفون في تزوير الجوازات

وبطائق الإقامة ولوحات السيارات، ومهووسون

بحمل تفاح الموت إلى الشعوب المارقة. أولئك الأوغاد

المارون من هناك، الأشرار دون حد، يقصدون جميعا

نفس الشخص...ذاك الفاره الطول شديد السمرة

الذي يرقى الغنيمات ويحرس السيارات جاعلا من

النومانسلاند مكان إقامة دائمة.

يقشرون له أنفسهم ويهرقون من ماء قذارات

الداخل، ثم يتركون عند سياراتهم على أمل عودة

قد تقترب أو تبعد، ويرحلون...

وإثارة الضحك والسخرية، كما في قصة: «مانع،

للقاص السوري أحمد جميل الحسن»، «خطت له

رسالة طويلة جدا، ملأتها بالأشواق والقبل، والرموز

والتصريحات، وختمتها،

حبيبي:

مع شدة حبي لك لم استعمل حبوب منع الحمل

معك، مثلما كنت استعملها مع غيرك»<sup>20</sup>

ويكتب القاص المغربي جمال الدين الخضير

قصة قصيرة جدا بعنوان: «النادلة»، وهي خالية

من الهدف النبيل، بل تثير سخرية لونية لاصلة لها

بالسخرية الفنية والجمالية: «نادلة سوداء مثل

الفحمة. لما انتجته نحو منضدته تسأل عن بغيته.

نظرا فيها مليا وقال:

- ترى لو طحناك هل سنصنع منك كحلا تمتلىء

به مرادنا؟»<sup>21</sup>

ويعني هذا أن من شروط القصة القصيرة جدا

أن تتضمن في طياتها رسالة نبيلة، وتستهدف هدفا

إنسانيا وأخلاقيا جادا، ولكن بطريقة فنية وجمالية،

دون السقوط في الوعظية والتعليمية السطحية.

#### 13- الخلط بين الأجناس

الأدبية:

كثير من كتاب القصة القصيرة جدا يخلطون

بين القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة والرواية

والمسرحية والخبر والمقالة. ويعد هذا الخلط من

عيوب القصة القصيرة جدا، فلا بد من احترام

أركان هذا الجنس الأدبي الجديد، ومراعاة شروطه

وعناصره التقنية. ومن بين النماذج القصصية التي

نمثل بها قصة: «القناع» للقاص المغربي جمال الدين

الخضير:

«هو: أود أن اشتري قناعا يا حبيبتي.

هي: لم، أتتوي أن تمثل في مسرح؟

هو: لا، لكن حتى يبدو وجهي محايدا وأنا

أغازلك،...

هي: أتضع قناعا على قناع؟

ويبقى هو...

ذلك المقيم الأبدى في أرض لا أحد... حارس  
الرياح وكتبان الرمل... يرنو إلى المدى المفتوح  
أمام ناظريه ويفكر في الأطماع الحارقة لأولئك  
العابرين... في الهوس المدمر والأحقاد... ترتسم  
على شفتيه ابتسامة ساخرة.

هو الذي تجرد من كل ذلك وعاش دون رهبة أو  
رغبة!

هو الوحيد الذي أدرك معنى الحرية.<sup>23</sup>

وهكذا، يتضح لنا بأن هذا النص القصصي طويل  
جدا، ويتخذ صفحة ونصف من الحجم المتوسط،  
وهذا يؤثر بشكل من الأشكال على كثافة القصة،  
وسرعتها السردية، وتركيزها المبار.

وينطبق هذا الحكم كذلك على قصة: «جيفة»  
للقاص المغربي محمد تنفو، والمدرجة ضمن  
مجموعته القصصية القصيرة جدا: «كيف تسلم  
وحيد القرن»<sup>24</sup>، فهي قصة طويلة جدا، تستغرق  
صفحتين من الحجم المتوسط.

## 15- السقوط في الإنشائية:

من أهم آفات القصة القصيرة جدا الاتكاء على  
الإنشائية الانفعالية، وذلك على حساب القصصية  
والحكائية، حيث تتحول كثير من قصص كتاب القصة  
القصيرة جدا إلى جمل إنشائية انفعالية خالية من  
الحكاية والسردية، كما في قصة: «فضاء القلب»  
لإسماعيل البويحيوي: «أنا طيف القلب الباسم  
بطبيعتي... ما في حديقتي إلا شبانا يحيكون أمانى من  
حرير... ما في بحري إلا فراشات تشدون نسائم المحبة  
الندية..»

أنا الطيف أقول، لماذا لا يضمّد أحبائي العسل  
إلا في الفسحات؟<sup>25</sup>

ونجد هذه الإنشائية أيضا في قصة «الغيرة»  
لسعيد بوكرامي: «هذه عيون تغار من خطو الليل  
وشرقة العشب.

يمر الغبار مترنحا بسكرة الجاذبية.

تضع كرسيها المعتاد قرب النافذة.

تخيط الزمن أسئلة لمن سيعود من عبودية  
البطن.

وحين تراه تعد خطة للهجوم.<sup>26</sup>

وتتمثل هذه الإنشائية أيضا في استخدام  
أساليب الإنشاء الطليعية وغير الطليعية، وتشغيل صيغ  
التقويم والانفعال والتعجب.

## 16- التفصيل في وصف

الشخصيات:

يلجأ بعض كتاب القصة القصيرة جدا إلى  
التفصيل في وصف الشخصيات إلى درجة الاستقصاء  
والاستقراء؛ مما يؤثر هذا سلبا على أهم ركن في  
القصة القصيرة جدا ألا وهو: ركن التكثيف. ومن  
أمثلة ذلك قصة: «كوسموس» للقاص المغربي أنيس  
الرافعي: «بعد اتعاظ كافة أرجاء قاعة المسرح  
بالصمت كله، وبعد اقتباس الجسد المشدود كالوتر  
للايقاع ونظام التنفس من هدي نبرة الكمان الأمانة  
بأداء واجب الرشاقة القصوى، تبدأ راقصة الباليه  
بأطراف أصابع قدميها المسكوبتين في قلق المهارة،  
جيئة وذهابا، علوا وانخفاضا، وكما لو كانت تراوغ  
ظلها، في توقيع وثبات صغيرة متناسقة لها وقع  
وخز الإبر فوق الركع، قبل أن توطد عزم الخفة..  
الخفة برمتها على إنجاز قفزتها الكبيرة والأخيرة في  
الهواء.

الجمهور الذي بإيعاز من ضراوة الخماس سلخ  
أكفه تصفيقا لها بعد انحسار أضواء القاعة، رأى  
فعلا- قبل الإقلاعة المستحيلة التي أقفلت بها أطوار  
العرض- كيف بلغت ذروة الحركة حتى تصببت رقصا  
أمسك بتلابيب الكمال، كيف صالبت رجلاها وهرفت  
دائرة لاثية مثلما لو كانت ترتقي أدراج سلم وهمي،  
كيف أفدت الزوايا الحادة لذراعيها المفتحتين على  
شكل مروحة تسمرت للحظة خاطفة في الفراغ، لكنه  
لن يلحظ مطلقا الثقب الأسود الذي توارت من خلاله  
في سفرها الكوسمولوجي بلا رجعة!<sup>27</sup>

## 18- السقوط في التقريرية

والمباشرة:

يعمد بعض كتاب القصة القصيرة جدا إلى  
توظيف مجموعة من النصوص تغلب عليها المباشرة  
والتقريرية الحرفية، وذلك بسبب الوعظية أو  
الأدلة والتأسيس، أو العمل على تبليغ أطروحة  
معينة، كما في قصة: «صديقي» للقاص المغربي  
الحسين زروق: «كل يوم صديقي يسألني:

- متى تغادر هذا المكان؟ متى نرحل إلى هناك؟

أربت على كتفه، أقول ساخرا:

- إلى المقبرة؟!

يحمر وجهه... يغضب... يقول:

- إلى البوسنة.

- والتأشيرة

أصدمه... فيصمت... يلعن... يبكي... يصمت..

يلعن... يبكي... يسب. يموت.»<sup>30</sup>

ونلاحظ هذه التقريرية أيضا في قصة: «التيه»، طبعا لم يجرب أحد التيه في الصحراء..  
مادمنا تعودنا على ترف الخصب الشمالي، ولكنه  
مع ذلك حقيقة. في الجنوب هذه المرة ليس الإنسان  
وحده يتيه ولكن أيضا الرصاص، ولأنه تاه فعلا...  
وفقط في الخصب الشمالي، فقد استبعد أية مغامرة  
في الجنوب... لكن الجنوب هذه المرة هو الذي غامر  
فيه.»<sup>31</sup>

وهكذا، يتبين لنا بأن الحرفية والتقريرية  
والتعيين من أهم عيوب القصة القصيرة جدا،  
ويستحسن تفاديها بالإيحاء والتضمين والانزياح  
والتركيز والتناص.

## 19- غياب وحدة النص:

توجد مجموعة من القصص القصيرة جدا  
تعاني من الترهل والتفكك وغياب الوحدة الموضوعية  
أو العضوية، وفقدان الاتساق والانسجام بشكل من  
الأشكال، كما في قصة: «جرعة من الصمت» للقاص  
المغربي محمد فاوي، التي تتداخل فيها الحوارات

يتبين لنا من خلال هذا النص أن الكاتب قد  
ذهب بعيدا في تفصيل أفعال الشخصية، والإسهاب  
في ذكر مواصفاتها وأحوالها. وهو لا يدري بأنه،  
بهذا التمثيط المسهب، يبتعد كثيرا عن جنس القصة  
القصيرة جدا.

## 17- الإبهام والالتباس:

تتحول بعض القصص القصيرة جدا إلى ألفاظ  
مطلسة ومجازات مبهم غامضة، على الرغم من أن  
الغموض من الخصائص الإيجابية في الإبداع القائم  
على الترميز والأسطرة. ومن أمثلة القصص المبهمة  
الغامضة نذكر: قصة: «المقبرة»، للقاص المغربي سعيد  
بوكرامي: «3796 هورقم الفيلة.

العجوز ترهل جلده وتدلّت عيناه.

العجوز لا يحب الأزهار، لهذا زرعها في الممر

يدهسها كلما عاد من كرنفال الدم.

تكلمه أرواح صارخة مقطعة الأوصال مثقبة  
بالرصاص تخترقها أنوار ناصعة البياض

هاهو ينزل من السيارة المصفحة. يفتح البوابة

ويدخل إلى المقبرة.

يزيح الرخام الأمريكي ويتمدد في البرد.»<sup>28</sup>

ونجد هذا الإبهام أيضا في قصة: «الحجب»

عند الكاتب نفسه: «لا تشبهني في شيء. أنزل النهر

تنزل الصحراء. الذين يميزون بين الماء والرمل

يفهمون قصدي. قد يقفون عند العلاقات لكن الرمل

يشرب الماء والعاشقون إذا عطشوا وجدوا الماء في

الصحراء.

-هراء، أنت تفلسف كل شيء! النهر غدار

والصحراء أكثر غدرا.

-لا تحكم على ما قلت. فأنا لست ما قلت.»<sup>29</sup>

إذاً، فالإبهام من أهم الأفات السلبية التي

تعاني منها القصة القصيرة جدا؛ لأنها تؤثر سلبا

على المتلقي، وتجعله لا يستوعب القصة بشكل جيد

وأمثل.



الكتاب أو قراءة النص. كما أن العنوان يؤدي وظيفة التلميح، والإيحاء، والأدلجة، والتناص، والتقنية، والمدلولية، والتعليق، والتشاكل، والشرح، والاختزال، والتكثيف، وخلق المفارقة والانزياح عن طريق إرباك المتلقي، بله عن الوظيفة الإشهارية... كما يحدد جيران جنيت للعنونة أربع وظائف أساسية، ألا وهي: الإغراء، والإيحاء، والوصف، والتعيين.<sup>33</sup>

إن العنوان كما هو معلوم عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، فيساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال. ويمكن في هذا الصدد الاستفادة من وظائف اللغة، كما أرساها رومان جاكبسون (R. Jakobson).

فللعنوان وظيفة مرجعية تركز على موضوع الرسالة، وذلك باعتباره مرجعا واقعيا أساسيا تعبر عنه الرسالة. وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها، نظرا لوجود الملاحظة الواقعية، والنقل الصحيح، والانعكاس المباشر. وهناك الوظيفة الانفعالية التعبيرية، وهي تحدد العلائق الموجودة بين المرسل والرسالة. وتحمل هذه الوظيفة في طياتها انفعالات ذاتية، وتتضمن قيما ومواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات، يسقطها المتكلم على موضوع الرسالة المرجعي. والوظيفة التأثيرية التي تقوم على تحديد العلاقات الموجودة بين المرسل والمتلقي، حيث يتم تحريض المتلقي، وإثارة انتباهه، وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب، وهذه الوظيفة ذاتية. وهناك الوظيفة الجمالية أو الشعرية التي تحدد العلائق الموجودة بين الرسالة وذاتها، وتتحقق هذه الوظيفة أثناء إسقاط المحور الاختياري على المحور التركيبي، وكذلك عندما يتحقق الانتهاك والانزياح المقصود. وتتسم هذه الوظيفة بالبعد الفني والجمالي والشاعري. ويمكن الحديث أيضا عن الوظيفة الحفاظية أو الاتصالية للقناة العنوانية، إذ

المحكية، لتنسج عوالم سردية مخالفة ومتناقضة:

« الثانية عن الألم يسكن الجسد  
الجسد الذي طالما سكن الزنزانة  
قال المريض:

- كلانا يريد الحرية. فانظر أين تضع (كان)؟  
- وقل للطبيب: أريد أن أحكي قليلا عن المقاومة

والمعارضة...

قلت:

- تناول الدواء أولا.

أجاب:

- سأتناول مع الدواء...

حبة سؤال عن فاتح ماي؛

كيف مر هذه السنة؟

جرعة من كأس الثقافة؛

هل من أنشطة في هذه المدينة الصغيرة؟

يتدخل القلب:

- ملقعة من الصمت أيها اللسان

لقد تعبت.<sup>32</sup>

يتسم هذا النص القصصي القصير جدا

بالتفكك على مستوى الحكبة السردية، حيث تتعدد فيه المحكيات السردية، كأن لارابط بينها ولا اتساق ولا انسجام.

## 20- عدم استغلال العتبات

بشكل جيد:

هناك من كتاب القصة القصيرة جدا من لا يهتم بالعتبات والمناسبات وعناصر النص الموازي من عنوان وهداء وتقديم وهوامش وملحقات وتذييل واقتباس... إلخ. فلا بد من الاهتمام - مثلا - بالعنوان. وللعنوان عدة وظائف، ويمكن حصرها في وظيفة التعيين التي تتكفل بوظيفة تسمية العمل وتثبيته. وهناك أيضا الوظيفة الوصفية التي تعني أن العنوان يتحدث عن النص وصفا وشرحا وتفسيرا وتأويلا وتوضيحا. ونذكر كذلك الوظيفة الإغرائية التي تكمن في جذب المتلقي، وكسب فضول القارئ لشراء

بمقدمة استهلالية فضائية أو شخصية أو حديثة ليس فقط، فينهي قصته القصيرة جدا بنفس القفلة الفضائية أو الشخصية أو الحديثة المغلقة. ويعني هذا أن ليس هناك تنوع في البدايات والنهايات. وفي هذا الصدد، يقول أحمد جاسم الحسين: «إن لبداية القصة القصيرة جدا وقفلتها خصوصية كبيرة؛ تنبع هذه الخصوصية من دورها أولا، ومن قصر عدد كلمات القصة القصيرة جدا ثانيا؛ إن الدور المنوط بهما كبير، فالبداية افتتاح للنص؛ واللبننة الأولى في العمران، ولا بد لهذه اللبننة أن تكون جاذبة للمتلقي، وموظفة بحيث تخدم عموم القصة، وهذا يتطلب خصوصية في انتقاء المفردة أو الجملة لتساهم مع سواها في تشكيل إيقاع القصة بعامة، خاصة أنه غير مطلوب منها أن تصف أو تقدم بمقدمات طويلة أو قصيرة، إن بعض المطلوب منها يتمثل في الإمساك بالمتلقي وشده. ويمكن لهذه البداية أن تكتسب مداليل جديدة مقارنة مع الخاتمة؛ فالمطلوب منهما معا أن يفتحا كثيرا من الأبواب المغلقة؛ إذ لكل نص بداية وقفلة، لكن هاهنا يتصفان بشيء من السحر والجادبية حيث تساهم القفلة مساهمة أكيدة في تحقيق الإدهاش الناتج عن إتمام المفارقة أو المفجأة...»<sup>37</sup>

ويعني هذا أن المبدع لابد أن ينوع من بداياته ونهاياته، كأن يستخدم - مثلا - بداية خارقة، أو بداية حائلة، أو بداية فضائية، أو بداية حديثة، أو بداية شخصية، أو بداية شاعرية، أو بداية رمزية، أو بداية أسطورية، أو بداية تراثية... إلخ. أو يستخدم نهايات متنوعة، كالنهاية المفتوحة، والنهاية المغلقة، والنهاية الفضائية، والنهاية الساخرة، والنهاية الموحية، والنهاية الرمزية... إلخ.

هموم القصة القصيرة جدا:  
ثمة مجموعة من الهموم التي تتعلق بالوضع الثقافي للمبدعين، وتصوراتهم حول القصة القصيرة

تهدف هذه الوظيفة إلى تأكيد التواصل، واستمرارية الإبلاغ، وتثبيته أو إيقافه، والحفاظ على نبرة الحديث والكلام المتبادل بين الطرفين. والوظيفة الوصفية المتعلقة باللغة، وتهدف هذه الوظيفة إلى تفكيك الشفرة اللغوية، وذلك بعد تسنينها من قبل المرسل. والهدف من السنن هو وصف الرسالة لغويا، وتأويلها، مع الاستعانة بالمعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه. ونضيف الوظيفة البصرية أو الأيقونية كما عند ترنس هاوكس<sup>34</sup>، فهذه الوظيفة تهدف إلى تفسير دلالة الأشكال البصرية والألوان والخطوط الأيقونية، وذلك بغية البحث عن المماثلة أو المشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي.

ومن باب التنبيه، فنحن، هنا، نحتكم إلى القيمة المهيمنة (La valeur dominante) كما حددها رومان جاكسون، لأن العنوان في نص ما، قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى، فكل الوظائف التي حددناها سائفا متمازجة، إذ قد نعاينها مختلطة بنسب متفاوتة في رسالة واحدة، حيث تكون الوظيفة الواحدة منها غالبية على الوظائف الأخرى حسب نمط الاتصال.

ومن أهم الكتاب الذين اهتموا بالعبثات كثيرا نستحضر محمد تنفو الذي اشتغل كثيرا على التشكيل البصري في مجموعته القصصية القصيرة جدا: «كيف تسأل وحيد القرن؟». وهناك كتاب آخرون يعرفون كيف يستخدمون عناوينهم، مثل: مصطفى لغتيري، وسعيد بوكرامي، وجمال الدين الخضيري، وعبد الله المتقي، وأنيس الراجعي، وغيرهم... وفي المقابل، هناك كتاب لم يستغلوا عتبات الكتابة بشكل جيد، كما هو حال وفاء الحمري في مجموعتها: «بالأحمر القاني»<sup>35</sup>، ومليكة بويطة في أضمومتها: «الطم والحقيقة»<sup>36</sup>...

21- عدم تنوع البداية والقفلة:  
هناك من كتاب القصة القصيرة جدا من يسير على نفس البداية والخاتمة، كأن يبدأ قصصه دائما

## الألجنة والتسييس:

يلاحظ أن بعض كتاب القصة القصيرة جدا يكتبون قصصهم في ضوء إيديولوجيات معينة ؛ مما يؤثر ذلك على شعرية القصة القصيرة جدا وفنياتها الجمالية، كما في أضومتي: «الخيال والليل» و«صريم» للحسين زروق، فهما زاخرتان بقصص طافحة بالتعليمية والتقريرية والمباشرة، وتبلغ الرسائل والأطروحات العقائدية، كما في قصة «تهمة»؛ «سحبوه من قفاه إلى مكتب التحقيق وأمعنوا فيه ضربا وشتما» اعترف يا ابن ال... ابصم... والا... قل... يا... ولما تحلق حوله بعضهم أخذوا يركلونه ويلكمونه، ومن لم يلحق دوره انخرط في نوبة السب والشتم، ثم لما بلل المقبوض عليه سرواله بسبب التعذيب الذي تعرض له كتب المحقق تهمة المقبوض عليه كالتالي:

- التبول في إدارة عمومية.<sup>38</sup>

ويقول القاص نفسه في قصة أخرى طافحة بالنزعة الدينية المتطرفة، وهي تحت عنوان «صديقي»؛ «كل يوم صديقي يسألني:

- متى تغادر هذا المكان؟ متى نرحل إلى هناك؟

أربت على كتفه، أقول ساخرا:

- إلى المقبرة؟!

يحمر وجهه... يغضب... يقول:

- إلى البوسنة.

- والتأشيرة

أصدمه... فيصمت... يلعن.. يبكي.. يصمت..

يلعن.. يبكي.. يسب.. يموت.<sup>39</sup>

وهكذا، تفسد الأدلجة رواء القصة القصيرة جدا، وتعمل على كسادها تقبلا وقراءة، وتسعى إلى بوارها أدبيا ونقديا وإعلاميا، وتكد في اضمحلالها فنيا وجماليًا وفكريًا.

## تركيب واستنتاج:

وخلاصة القول: لا يمكن للمبدع أن يحقق نجاحه في كتابة القصة القصيرة جدا، وأن يتميز

جدا. ومن أهم هذه الهموم نستحضر هذه الهموم الثلاثة الرئيسية:

## الاستسهال:

يلاحظ أن كثيرا من كتاب القصة القصيرة جدا يستسهلون كتابتها، ظانين أنها مجرد عملية سهلة في أسطر قليلة نكتبها كما نشاء، المهم أن نشبعها بالطرفة والنكتة والمفارقة والسخرية والنادرة، فنخرج بها إلى الناس تحت يافطة القصة القصيرة جدا. لكن الحقيقة أن القصة القصيرة جدا أصعب من الرواية والقصة القصيرة بكثير، فهي فن صعب المراس، يتطلب الحنكة والخبرة والتجربة، وإلماما بقواعد السرد، والاستعانة بنظرية الأدب، ومعرفة تامة بنظرية الأجناس الأدبية. لذلك، نجد الكتاب يسقطون الإنشائية، والشاعرية، والطرفة، والنكتة، يخلطون بين الأجناس الأدبية، فيغيبون الحكائية، ثم يبتعدون عن مقياس التكثيف والاختزال والاقتصاد اللغوي.

## عدم الوعي بالتجربة:

من المؤكد أن عدم الوعي بالتجربة ينتج- بلا ريب- عن وجود استسهال في الكتابة عند معظم كتاب القصة القصيرة جدا في الوطن العربي، ناهيك عن قلة التراكم والإنتاج في هذا الجنس الأدبي الجديد؛ مما يجعل المبدع العربي غير مؤهل لخوض غمار التجربة الجديدة بشكل جيد. ولا ننسى كذلك قلة الكتب النظرية والتطبيقية في هذا المجال. والأتي، عدم مواكبة النقد للمنتج القصصي القصير جدا بالقراءة، والتحليل، والتقويم، والتوجيه. كما يترتب عدم الوعي بالتجربة عن عدم الاطلاع على نتائج علم السرديات، وعدم بذل مجهود من أجل الاستفادة من نظرية الأدب، والانفتاح قدر الإمكان على الآداب العالمية، والقدرة على التمييز الجيد والدقيق بين الأجناس الأدبية بشكل علمي ومضبوط.



من الآفات السلبية التي تعاني منها القصة القصيرة جداً، وقد حصرناها في: التناول، والإسهاب، والتفكك، وغياب التكثيف، وتغليب النفس الروائي أو القصصي، والميل إلى الطرفة والتنكيت والأحجية، واستسهال عملية كتابة القصة القصيرة جداً، التي تعد - في رأبي- أصعب عملية إبداعية؛ وذلك لما تتطلبه من حذق، وذكاء، وكفاءة، ومهارة، ودراية بتقنيات السرد.

2010م، ص: 56.

16- جاسم خلف إلياس: **شعرية القصة القصيرة جداً**، دار فنيوى للدراسات والنشر والتوزيع، العراق، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص: 62.

17- جاسم خلف إلياس: **شعرية القصة القصيرة جداً**، ص: 61.

18- د. يوسف حطيني: نفسه، ص: 52.

19- إبراهيم الحجري: **استثناء، منشورات مقاربات**، آسفي، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2009م، ص: 68.

20- نقلا عن: د. يوسف حطيني: نفسه، ص: 51-52.

21- جمال الدين الخضير: **هقائق، التنوخي للطبع والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2010م**، ص: 78.

22- جمال الدين الخضير: **هقائق، التنوخي للطبع والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2010م**، ص: 13.

23- حسن البقالي: **الرقص تحت المطر، سندباد للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة 2009م**، ص: 30-31.

24- محمد تنفو: **كيف تسال وحيد القرن؟ منشورات جماعة الكوليزيوم القصصي، مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2005م**، ص: 47.

25- إسماعيل البويحيوي: **أشرب وميض البحر، منشورات زاوية، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2008م**، ص: 58.

26- سعيد بوكرامي: **الهنية الفقيرة**، ص: 71.

27- أنيس الرافي: **ثقل الفراشة فوق سطح الجرس، منشورات دار التوحيد، الرباط، الطبعة الثانية سنة 2008م**، ص: 73.

28- سعيد بوكرامي: **الهنية الفقيرة، دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى بدون تاريخ للطبعة**، ص: 56.

في هذا الجنس الأدبي الجديد، إلا إذا احترم أركان هذا الفن المستحدث، من تكثيف، ومفارقة، وتسريع، وإدهاش، وإرباك، مع توظيف الجمل الفعلية، والاستعانة بخاصية التراكم والحذف والتنغير، ومراعاة شروط هذا الفن الجديد، والعمل بعناصره التقنية، من ترميز، وأنسنة، وتشخيص، وأسطرة، وتناص، واهتمام باللغة، وتنويع في البدايات والنهايات. وفي المقابل، عليه أن يتفادى مجموعة

الهوامش:

1- الدكتور أحمد جاسم الحسين: **القصة القصيرة جداً، دار الفكر، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1997م**، ص: 53.

2- فاطمة بوزيان: **ميرندا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2008م**، ص: 56-57.

3- مليكة بويطة: **الحلم والحقيقة، قصص، مطبعة IMBH بأسفي، الطبعة الأولى سنة 2007م**، ص: 8.

4- عبير كامل إسماعيل: **للثلاث لون آخر، قصص، دار الشمس، دمشق، الطبعة الأولى سنة 2001م**، ص: 8.

5- د. يوسف حطيني: **القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى سنة 2004م**، ص: 31.

6- محمود علي السعيد: **القصة، قصص قصيرة جداً، النادي الثقافي الفلسطيني، طبعة 1982م**، د.ص.

7- د. يوسف حطيني: نفسه، ص: 34-35.

8- الزهرة رميح: **عندما يومض البرق، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2008م**، ص: 66.

9- حياة أبوفضل: **حياة، قصص قصيرة وقصص قصيرة جداً، شركة رياض الرئيس للكتب والنشر، بيروت، لبنان**.

10- محمد فاهي: **ضغائر الغاية، أزمة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة 2008م**، ص: 17.

11- مليكة بويطة: نفسه، ص: 12.

12- الزهرة رميح: نفسه، ص: 61.

13- د. يوسف حطيني: نفسه، ص: 40.

14- عبد الرحيم أحيزون: **أمرأة للزمن المرن، التنوخي للطبع والنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2009م**، ص: 21-22.

15- عمران عز الدين أحمد: **يموتون وتبقى أصواتهم، دار التكوين، دمشق، بيروت، سوريا ولبنان، الطبعة الأولى سنة**

- 29- سعيد بوكرامي: **التهنية الفقيرة**، ص: 65.
- 30- الحسين زروق: **الخييل والليل**، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص: 23.
- 31- الحسين زروق: **الخييل والليل**، ص: 38.
- 32- محمد فاهي: **ضفائر الغابة**، ص: 57.
- 33-A.Regarder ، G. Genette،Seuils.Editions Seuils. COLL. Poétique. Paris. 1987.
- 34- ترنس هوكس: (مدخل إلى السيمياء) ، **مجلة بيت الحكمة**، المغرب، العدد 5، السنة الثانية، سنة 1987م، ص: 120؛
- 35- وفاء الحمري: **بالأحمر الفاني**، مطبعة إديال إديسون، طبعة 2000م.
- 36- مليكة بويطة: **الحلم والحقيقة**، قصص، مطبعة IMBH بأسقي، الطبعة الأولى سنة 2007م.
- 37- أحمد جاسم الحسين: **نفس المرجع**، ص: 48.
- 38- الحسين زروق: **صريم**، منشورات المشكاة، وجدة، الطبعة الأولى سنة 2002م، ص: 39.
- 39- الحسين زروق: **الخييل والليل**، مطبعة النور الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1996م، ص: 23.

## النقد القصصي بالمغرب: محطات وممارسات

عبد الرحيم مؤذن

حقوق الانسان، ومارس القص بقلمين متلازمين؛ أحدهما غمست ريشته في حبر التراث، والثاني في حبر الحداثة والتحديث ترجمة واقتباسا وإبداعا ودعوات إصلاحية، خاصة عن طريق النافذة الشرقية - مصر خاصة- التي مثلت وسيطا فاعلا، لترويج مفاهيم النهضة والتحديث لدى المثقف المغربي آنذاك.<sup>3</sup>

ومن ثم لم يلبس الناقد جبة الاحتراف-<sup>4</sup> الاختصاص- بل ظل محافظا، تحت تأثير اللحظة التاريخية، على جبة الإصلاح، عبر ما سبقت الإشارة إليه، مازجا بين الذوق- الانطباع- بالمعرفة، والموروث بالوافد، والكائن بالمحتمل.

من هنالم ينفصل النقد الذي انصب على القص، عن النقد بمعناه العام. وانطلاقا من مرحلة الثلاثينيات، إلى حدود أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، ظل النقد الذي اشتغل رواده على السرد القصصي- بالمعنى المشار إليه أعلاه- محافظا على هذه الوظيفة المزدوجة: الوظيفة الإصلاحية الاجتماعية، بالمعنى المادي، والوظيفة الإصلاحية الأدبية، بالمعنى الرمزي.

لنأخذ النموذجين التاليين:

سعيد حجي- من ثلاثينيات القرن الماضي- الذي حاول التماهي مع رواد التنوير المشاركة، خلال العشرينيات من القرن الماضي (طه حسين / العقاد / سلامة موسى / توفيق الحكيم..). وكتابات

ارتبطت الممارسة النقدية في الأدب المغربي الحديث بالممارسة الإصلاحية- حتى لا أقول السياسية- التي قادتها الأنوية الأولى لبداية تشكل نخب مدينية (الرباط / فاس / مراكش..). فالحاجس الإصلاحي الذي سيأخذ أبعاده السياسية، في مراحل مختلفة من تاريخ الحركة الوطنية، لم يفرق فيه رواده بين إصلاح المجتمع، وتحريره أيضا، وبين إصلاح أدواته التعبيرية، وعلى رأسها الخطاب الأدبي، بالمعنى العام، من لغة عربية علومها وأجناسها، والخطاب القصصي-<sup>1</sup> بالمعنى العام أيضا- الذي رادف السرد. فالقصة، عند رواد الإصلاح المغربي، رادفت السرد القصير والطويل والمحكيات الشفهية والحكم والأمثال والطرائف والمقامات والأحجيات والنوادر والأخبار.. الخ.

وننتج عن ذلك - مدا وجزرا- تداخل الثقافى السياسي، والتقييم بالتقويم، والناقد بالمصلح الاجتماعي، والباحث بالمؤدب، والمحافظ بالمجدد. وفي كل ذلك، كان الهدف المركزي البحث عن نموذج مجتمعي معين يقابله نموذج نصي - إبداعا ونقدا- يلائم هذا المجتمع.<sup>2</sup>

الناقد، إذن، متعدد في وظائفه، متنوع في مقارباته، في سياق الدعوة إلى بناء «هوية مغربية»، اجتماعيا ونصيا في آن واحد. فالممارسة النقدية، أثناء مرحلة الاحتلال، صدرت عن «مثقف» مارس الكتابة الأدبية منذ خلال «ميثاق



المصاحبة لصعود «الدولة الوطنية» التي حولت الاستقلال إلى مصالح متعددة لفضات اجتماعية أعادت إنتاج الظاهرة الاستعمارية، مهمشة فئات اجتماعية عريضة تزايدت الهوة بينها، وبين الفئات السائدة يوماً عن يوم.

ولم يجد المشتغل بالأدب، عموماً، سوى الرفع من صوت النص الذي تحول إلى لسان إيديولوجي أمام تلاحق الأحداث المتسارعة عبر المحطات التالية:

أ- طرح أسئلة الواقع وأسئلة النص، في آن واحد، بفضل الحراك الاجتماعي الصاحب الذي لم يعد مكثفياً بأدبيات الاستقلال حول المستعمر والمستعمر، بل اغتنى هذا الحراك بأدبيات جديدة ذات مرجعية يسارية (المذهب الاشتراكي) فضلاً عن تحولات الداخل (التمييز الاجتماعي المتصاعد) وتحولات الخارج (العالم الثالث / انتصار حركات التحرر العالمية).

ب- الدعوة إلى خلق نص نموذجي يحقق مكونات القص من جهة، وينتصر للشخصية المهمشة، من جهة ثانية.

ج- الرغبة في تدبير مظاهر الاختلاف بين جيل ما قبل الاستقلال، وبين جيل ما بعد الاستقلال، بين الأدباء الشيوخ والأدباء الشباب أدبياً وسياسياً.<sup>9</sup>

د - بداية ظهور المطبوع الأدبي- النقدي الخاص بالابداع الأدبي،<sup>10</sup> خاصة في مجال الشعر والقصة والمسرح، بعد أن كان المطبوع السابق مفتوحاً على خطابات عديدة تداخل فيها السياسي والاجتماعي، والديني والتاريخي باللغوي.<sup>11</sup> بالأدبي..

ولو حاولنا تشخيص الممارسة النقدية القصصية إلى حدود نهاية الألفية الثانية، سنجد أن أهم ملامح هذه الممارسة النقدية قد اتسمت بالآتي:

أ- دور المطبوع الأدبي- والفكري عامة- في دعم هذه الممارسة النقدية تعريفاً وتطبيقاً، مع استمرار الصحافة في دعم الكتابة القصصية نشرًا وتعليقاً،

«النقدية»، في مجلة المغرب خاصة، لم تبعد عن الدائرة الإصلاحية بالمعنى العام، من خلال الأدبيات المشرقية لكبار المصلحين الرواد المشار إليهم آنفاً.<sup>5</sup>

أما النموذج الثاني، فيمثل «أحمد زياد» الذي لم يبتعد عن المرجعية الشرقية، متقدماً خطوات هامة نحو الممارسة النقدية التي كرس جزءاً هاماً منها للقص<sup>6</sup> عبر الآتي:

أ- الاقترب من الجانب التنظيري للقص، والتمييز بين القصة والرواية، والوقوف عند بعض تقنيات القص مثل «الحبكة» التي قدمه للقارئ بأسلوب «بيداغوجي» أخضعه لمصطلحات مستوحاة من ميادين أخرى (الدولب مثلاً) / أو مغربة — أحياناً أخرى- مثل مصطلح «الردمة»، أي «لحبكة» المتقنة، فضلاً عن توجيهاته العديدة للكتاب، بأسلوب «بيداغوجي» مميز.<sup>7</sup>

ب- الدعوة، في تلك المرحلة المبكرة، إلى خصوصية الكتابة من خلال شعاره الشهير- شعار خلق قصة مغربية- الذي مارسه، إبداعاً ونقداً..

والخلاصة الأساسية من هذه الدعوات، والنظرات النقدية، أثناء مرحلة ما قبل الاستقلال، تقوم على الرغبة في خلق «رأي عام ناقد» يتجه أساساً، للإصلاح الاجتماعي بتجلياته النقدية المجسدة في التعريف والتوجيه، معظم الأحيان، والتطبيق، في بعض الأحيان.<sup>8</sup>

وستظل النزعة الإصلاحية الملتبسة بالخطاب الأدبي سائدة إلى ما بعد الاستقلال، ما دام الهدف المركزي مجسداً في تحرير المجتمع، أو تحرير الإنسان، قبل «تحرير» النص، أو الأدب، عامة، من أغلال اللغة المقررة، وسيطرة الموضوعات المستهلكة البعيدة عن أسئلة الناس والمجتمع.

أما في مرحلة الستينيات، فإن «البنادق» لم تعد موجهة جميعها نحو العدو — كما هو الشأن في مرحلة ما قبل الاستقلال- بل توجهت فيه هذه البنادق إلى الظاهر والخفي، من المستعمرين- وعملاتهم- القدامى والجدد في العمل والحقل والمصالح الإدارية

الزبونية، والحالة المزاجية بتصفية الحسابات لأسباب مختلفة، و التوصيف الانطباعي با لهاجس العقلاني، وأخيراً، وليس آخراً، النزعة العلمية المتأرجحة بين الموضوعية، أحياناً، والمبالغة، أحياناً أخرى، وبين «العلموية» القائمة على الحداثة و«المختبرية» المدمرة للنص والمنهج في آن واحد.

3- وبناء على ذلك، تأرجحت هذه الممارسة بين حدي السلب والايجاب.

إيجاباً: أ- ظهور مفاهيم، ومصطلحات ابتعدت بالتدريج عن السلطوية واللغة الزاجرة، من جهة، وعن «الدوغمائية»، والثوقية الحاسمة من جهة ثانية. هكذا تضاءل استعمال مصطلح النقد والناقد لصالح القراءة والقارئ، بل أنتج مصطلح القراءة مفاهيم نقدية قائمة على النسبية، أحياناً، والرغبة في فهم أسرار النص، أحياناً أخرى، من خلال مصطلحات مثل «وجهة النظر»، و« رأي» و« قراءة عاشقة»... الخ. فالناقد- في هذا السياق-

لم يعد ذلك الرجل الذي لا يأتية الباطل من أمامه، أو من خلفه، ولم يعد هو المالك الوحيد لخزائن المعرفة النقدية الذي لا يعرف شفرتها إلا هو، بل أصبح الرجل مجرد قارئ من القراء، قد يحظى وقد يصيب، هاجسه الأساس الرغبة في الفهم، أولاً والمتعة والامتناع ثانياً.

ب- من أهم الايجابيات، في سياق هذه الممارسة، تأسيس الجمعيات والمجموعات والورشات والمختبرات القصصية... وأهمية هذه الروابط، نقدياً، انصرافها إلى القص، ولاشئ غير القص. ومن ثم. انصب الاهتمام على إعادة الاعتبار للنص القصصي، مفهوماً وإبداعاً وأنماطاً من جهة، وأسهمت، من ناحية أخرى، في رفع الحس النقدي لدى الممارسين لهذا النوع الأدبي إبداعاً ونقداً، من خلال جلسات القراءة، أو من خلال المطبوعات، والبيانات، وغيرها من الاسهامات الفاعلة في هذا المجال.

ج- وأدى ذلك إلى انتعاش التجارب التطبيقية في الجرائد والملاحق الثقافية التابعة لها، بمرجعيات

وتعريفاً بنماذج قصصية مغربية وعربية وأجنبية مترجمة.

ب- انفتاح القصة القصيرة على الجمهور وأصبحت القراءات القصصية منافسة للقراءات الشعرية، مما فصح المجال لممارسة مستويات من التلقي، توزعت بين الشفهي والمكتوب، بين المقال الصحفي، والدراسة المنشورة في مجلة، أو كتاب.

ج- دور الجامعة المغربية في تطوير هذه الممارسة بأساليب عديدة (الرسائل الجامعية/ التعريف بالمناهج النقدية الحديثة والمعاصرة/ ربط الممارسة النقدية بالتقيد العلمي والابتعاد عن العفوية والانطباعية السريعة.).

د- اغتناء الفضاء الجامعي بالرسالة الأكاديمية المشتغلة على النص القصصي القصير، سواء على مستوى النشأة والتطور<sup>12</sup>، أو على مستوى التحقيب والتصنيف<sup>13</sup>، أو على مستوى التجنيس والتشكيل الجمالي<sup>14</sup>، فضلاً عن الدراسة، المعيارية، لنموذج قصصي مجدّد، أو تجربة إبداعية معينة.<sup>15</sup>

عود على بدء

لنحاول، الآن، رسم خطاطة أولية للممارسة النقدية في الأدب المغربي الحديث /، من خلال المحطات التالية:

1- لا يمكن الحديث عن ممارسة نقدية- بالمفرد- في التجربة المغربية الحديثة، والمعاصرة، بل يمكن الحديث عن ممارسات نقدية - بالجمع- استوحت مرجعيات عديدة، ومصادر مختلفة تبعا لأسئلة الواقع، واسئلة النص في آن واحد.

2- ومن ثم لم تكن هذه الممارسات نابعة \_\_ كما هو الشأن في مرحلة الصراع مع الأجنبي- من مشروع فئات اجتماعية محددة مارست النقد لبناء المجتمع، وبناء أدواته الرمزية، ومنها الخطاب الأدبي عامة، والقصصي خاصة، بل كانت نابعة من حاجيات ومتضاربة تداخل فيها الذاتي بالموضوعي، والهدف العلمي البحث بالنزعة النفعية الضيقة (الكتابة تحت الطلب)، والتوظيف الايديولوجي بالعلاقة

القصصية. (أدب الشباب / التجريبية المبالغ فيها /  
القصة القصيرة جدا / القصة الحداثية / القطائع  
المعرفية والابداعية بين الأجيال والتجارب..).  
وسقطت، أيضا، هذه التجارب، في ممارسات نقدية  
تفتقد الجد الأدنى منة العلمية. ما معنى نشر كتابات  
عن الفضاء القصصي عند الكاتب الفلاني في نص  
محدد، في حين يعادل مفهوم الفضاء-علميا- رؤية  
متكاملة توفرها نصوص قصصية متعددة، عوض  
الاقتصار على نص واحد. إنه

ج- ونتج عن ذلك -بوعي أو بدون وعي-  
إعادة إنتاج الشلية والعصبية والقبيلة، قصصيا،  
مدعمة بسياسات سياسية وإيديولوجية قد توظف  
هذا «التشرد» تكتيكيًا واستراتيجيًا لأغراض  
عديدة.

د- وبسبب ذلك، لم تتمكن هذه الممارسات  
النقدية الضيقة من متابعة الانفجار الكمي للنص  
القصصي (إلى حدود)  
بل إن التعريف بالاصدارات القصصية- كما هو  
الشان في الصحافة العالمية- مرحلة هامة من مراحل  
التعامل مع النص القصصي، بهدف خلق مساحة  
للتلقي متعددة المستويات والدلالات.

ه- ولم يخل التوظيف التكنولوجي من سلبيات —  
بالرغم من إيجابياته العديدة- مختلفة أهمها  
استواء النص الجيد بالنص الرديء، بل إن نصوصا  
تمتلى بالأخطاء، على كافة أنواعها، تحل من مواقع  
متعددة بحكم انتشارها في « الشبكة العنكبوتية»،  
بل يتم تقريضها بأساليب مكشوفة، تفتقد الاقتناع  
والتأويل المعقلن.

و- إنها عولمة جديدة يجب فيها النقد العنكبوتي  
ما قبله، ويصبح المعيار النقدي في هذا السياق خاضعا  
لهذا الضغط التكنولوجي الذي سمح بانتشار الأخر  
واليا بس نصيا.

ز- تحويل النص القصصي- خاصة بعض تجارب  
النقد الجامعي- — إلى فار أبيض خاضع لتطبيقات  
منهجية على حساب النص- ومن ثم فالقصة مجرد

متعددة أسهمت في إضاءة النص القصصي من مواقع  
مختلفة.

د- إسهام الدرس الجامعي — ومن أعضائه  
مبدعون وباحثون في هذا المجال- في الانفتاح على  
التجارب النقدية العالمية من جهة، وفي إدماج النص  
القصصي العربي، عامة، والمغربي خاصة في المقرر  
الدراسي الجامعي، من جهة ثانية. ولا يمكن نسيان  
اجتهادات أساتذة أجلاء (أحمد الياور/ محمد  
برادة/ حسن المنيعي..) ترجمة وتعريف وتطبيقا،  
واشرافا علميا على رسائل جامعية ستتحول إلى،  
مستقبلا، إلى اجتهادات الجيل الموالي، درسا ونشرا  
وتأطيرا للمنتوج الابداعي في الميدان القصصي،  
خاصة، والسردية عامة.

ه- التوظيف التكنولوجي في نشر النقد  
القصصي، بفضل وسائل الاتصال المعاصرة، إلى الحد  
الذي اصطلح على تسميته ب، النقد الالكتروني،  
الذي فسح المجال لانتشار- كما سبقت الإشارة-  
النص، أولا، وفسح المجال، أيضا للجدل، والسجال  
حول أسئلة الكتابة والتداول النصي بين مساحات  
عريضة من القراء والمتلقين.

و- أسهم هذا الوضع في الرفع من نسبة الوعي  
النظري لدى الكاتب والمتلقي في آن واحد. في المستوى  
الأول برزت تجربة النقد الابداعي- إذا صح التعبير-  
الصادر من مبدع نحو مبدع آخر، بل إن نصوصا  
إبداعية محضة ضمت نظرات نقدية معينة.<sup>16</sup> وفي  
المستوى الثاني، أصبح المتلقي ممتلكا لحد أدنى من  
المعرفة النقدية التي سمحت له بالتمييز بين القصة  
القصيرة والرواية، على سبيل المثال لا الحصر.

سلبا: أ- تحويل المجموعات والورشات والتجمعات  
إلى فضاءات اشبه بفضاءات الزوايا الخاضعة لنظام  
حديدي يتحكم فيها الشيخ والأتباع والمريدون.  
فالسلالة التابعة لنظام هذه الزاوية تحرص على  
نقاء دم لا يصيبه التلوث في المدى القريب أو البعيد..  
ب- سقطت بعض ممارسات هذه التجمعات  
في التجييل المجاني- والتصنيف السريع- للكتابة



تعلق - لاختبار المنهج، عوض الكشف عن إضافات النص الفكرية والجمالية.

ج- ومن ثم افتقد هذا النقد المتعة والامتع، متحولاً إلى مجموعة تمارين باردة، في حين إن المطلوب في النقد اكتشاف المتعة، من قبل الناقد ونقلها، من جهة ثانية، إلى المتلقي.

ط- افتقاد الممارسة النقدية، في الأدب المغربي المعاصر، إلى مشروع محدد لا يشكل فيه النص سوى مرآة لما يزخر به المجتمع من خطابات ومواقف وتحولات. فمرحلة ما قبل الاستقلال - مدا وجزرا - إلى حدود ثمانينيات القرن الماضي، عرفت ممارسات نقدية متفاوتة الأهمية، لكنها التفتت حول الرغبة

في بناء هوية ثقافية معينة ساهم فيها النقد، بد رجاء متفاوتة للتجربة، في بناء هذه الهوية. أما الآن، فالنقد أصبح مرابطاً داخل النص، مبتعداً عن الدبيب الاجتماعي بمختلف مستوياته.

س- هكذا انتقلت الممارسة النقدية من « الماكرو» إلى « الميكرو»، أي من ممارسة النقد، في سياق مشروع مجتمعي ينتصر فيه للهوية الثقافية، إلى الممارسة المعزولة التي تشغل على النص النجرد بمفاهيم أكثر تجريداً وتجنّحاً.

ي- وانطلاقاً من بداية الألفية الثالثة، تراجع النقد، كما وكيفاً، إلى حد الغياب، أو الغيبوبة، وتلك قصة أخرى.

ج-2. دار الثقافة. 1982.

6- وتعد تجربة «أحمد زباد» في الدعوة إلى خلق «قصة مغربية» / من أهم الدعوات، في وقت مبكر من تاريخ الثقافة المغربية الحديثة. ويمكن الرجوع إلى ركنه الشهير بجريدة، «العلم» - ركن حديث الأدب - منذ أواخر الأربعينيات من القرن الماضي، فضلاً عن مقالاته عديدة حول القصة والقاصين. انظر: جريدة العلم. 10 يونيو. 1949.

24 يونيو. 1949.

1 أبريل. 1949.

5 أبريل. «»

27 ماي. 1949.

ويمكن الرجوع إلى كتابه الهام المعنون ب: تاريخ الحركة الفكرية. دار الكتاب. البيضاء. 1973.

7- العلم. 10 يونيو. 1949.

8- انظر الهوامش أعلاه.

9- انظر مقالات العديد من الكتاب حول « الأدب الجديد»، وأدب «ما بعد الاستقلال»... في منتصف الخمسينيات من القرن الماضي. وعلى سبيل المثال نذكر: محمد التازي / عبد الرحمان السائح / عبد القادر الصحراوي...

العلم. ع. 2117 مارس. 1956.

العلم. ع. 2120. 25 مارس. 1956.

العلم. ع. 2952. 26 أبريل. 1956.

10- مجلات أدبية ونقدية تنتمي إلى مرحلة الستينيات من القرن الماضي (أفاق / أقلام / مجلة القصة والمسرح...) (

11- مجلة «رسالة المغرب» التي صدرت، منذ أربعينيات القرن الماضي، ولعبت دوراً كبيراً في التعريف بالثقافة الانسانية عامة، والمغربية خاصة.

1- وهذا يؤكد على ظاهرة بارزة في هذه المرحلة مجسدة في ممارسة رواد الإصلاح - أو السياسة - مارسوا أيضاً الكتابة القصصية بطريقة، أو بأخرى. وتكفي الإشارة إلى الأسماء التالية للتدليل على ذلك: عبد الله إبراهيم / علال الفاسي / عبد الكريم غلاب / أحمد زباد / محمد زنيير / أحمد بناني / عبد الرحمان الفاسي / محمد السوسي / الهاشمي الفيلاي / عبد المجيد بنجلون..

2- انظر: عبد الرحيم مؤذن: الشكل القصصي في القصة المغربية. (الفصل الثالث). ج. 1. دار الأطفال. 1988. (من الصفحة 105\_176).

3- عبد الرحيم مؤذن: الشكل القصصي. م.م.

- أحمد المديني: فن القصة بالمغرب. دار العودة. د.ت.

نجيب العوي: مقاربة الواقع في القصة المغربية القصيرة. من التأسيس على التجنيس. المركز الثقافي العربي. البيضاء. 1987.

4- ليس من المستساغ الحديث عن احترام تقدي، في هذا الوقت المبكر من تاريخ الثقافة المغربية الحديثة، بل قد لا تتحقق هذه الاحترافية إلى اليوم، بسبب « الوضع الاعتباري» للمثقف المغربي - والثالثي عامة - الذي كان مضطراً لممارسة أدوار متعددة، تحت ضغط تحولات التاريخ، في الداخل والخارج. والاحتراف النقدي يقتضي وجود المؤسسة المتكاملة النابعة من طبيعة مجتمع ينتصر «للمؤسساتية» - كما هو الشأن في الغرب - في مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والرمزية.

5- أبو بكر القادري: سعيد حجي. ج. 1. م. النجاح الجديدة. البيضاء. 1979.

المغربية من الأربعينيات إلى أواخر الستينيات. ج. 1، دار  
الأطفال. 1988. / ج. 2، دار عكاظ. 1998.

15- نذكر، على سبيل المثال، رسالة محمد عزيز  
المصباحي حول أحمد بوزفور.

16- انظر، على سبيل المثال،

قصة « اللوح المحفوظ » لـ أحمد بوزفور، في: ديوان  
السندباد، ط. 2009، ص. 103.

عبدالرحيم مؤذن، قصة، وتلك قصة أخرى، من  
مجموعة: وتلك قصة أخرى. دار قرطبة. البيضاء. 1990.  
ص. 41.

والقصتان معا تطرحان إشكالية الكتابة من خلال  
الشخصية القصصية: شخصية «الفاطمي» في اللوح المحفوظ،  
وشخصية «علي» في نص «وتلك قصة أخرى».

- أيضا مجلة «دعوة الحق»- أواخر الخمسينيات من  
القرن الماضي-

التي لم ترق إلى مستوى المجلة المشار إليها أعلاه، وإن  
ضمت أعدادها الأولى مقالات عديدة اهتمت بالأدب المغربي  
الحديث والمعاصر. انظر على سبيل المثال: محمد برادة،  
مشاكل الأدب المغربي المعاصر، دعوة الحق، ع. 3، س. 5.  
دجنبر. 1961، ص. 48

12. أحمد اليابوري، تطور الفن القصصي بالمغرب، من  
1914-1966.

13- أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، في  
النشأة والتطور والاتجاهات. دار العودة. بيروت. د. ت.

14- نجيب العوي، مقارنة الواقع في القصة القصيرة  
المغربية. من التأسيس إلى التجنيس. البيضاء. المركز الثقافي  
العربي. 1987.

- عبدالرحيم مؤذن، الشكل القصصي في القصة

# المجموعات القصصية النسائية بالمغرب مقاربة بيблиوغرافية

محمد يحيى قاسمي

بموجبها سنعتمد على الوصف والإحصاء والمقارنة. وهذا الضابط يقتضي منا الاعتراف بأن هذه المقاربة ليست الأولى من نوعها، فقد سبقتها محاولتان كانت أولاهما سنة 2004 حين نشرت بحثنا بمجلة أفروديت بعنوان حصيلة الكتابة النسائية بالمغرب وصل فيها عدد المجموعات القصصية النسائية إلى 32 مجموعة. وثانيتهما حين نشرت منذ سنتين بمعية الأخت زهور كرام مؤلفا بعنوان بيблиوغرافيا المبدعات المغاربيات. وقد وصل خلالها عدد المجموعات القصصية النسائية إلى 54 مجموعة.

ثانيا : سيرة المجموعات القصصية:

1 - التراكم : اثنتا عشرة ومائة مجموعة قصصية هو حصيلة الكتابة القصصية النسائية بالمغرب . يوزع هذا العدد على السنوات والعقود كما يلي:

| العقود         | السنوات | عدد المجموعات |
|----------------|---------|---------------|
| سنوات الستين   | 1967    | 1             |
|                | 1969    | 2             |
|                | 1975    | 1             |
| سنوات السبعين  | 1976    | 1             |
|                | 1979    | 3             |
|                | 1984    | 1             |
| سنوات الثمانين | 1987    | 1             |
|                | 1990    | 2             |
|                | 1993    | 1             |
| سنوات التسعين  | 1994    | 5             |
|                | 1995    | 3             |
|                | 1996    | 3             |
|                | 1997    | 2             |
|                | 1999    | 2             |

أولا : إضاءات منهجية :

- تنقيد الورقة التي أقدمها بين أيديكم بضوابط منهجية أساسية هي :

- الاقتصار على المجموعات القصصية المكتوبة بأقلام نسائية انسجاما مع محور العدد الخاص بالقصة القصيرة بالمغرب .

- الاقتصار على المجموعات النسائية المطبوعة بين دفتي كتاب ، ومعناه أننا نبعد القصص القصيرة المنشورة على صفحات الجرائد والمجلات لأن المجال لا يسهل لعرضها .

- الاقتصار على ما هو مكتوب باللغة العربية الفصحى ، وإن كنا نسجل هنا حضور القصة النسائية المكتوبة بالفرنسية ، ونذكر على سبيل المثال كاتبات مثل فاطمة العلوي - يامنة شباب - ليلى هوري - فاطمة المرنيسي - ليلى مولاي - فوزية العلمي - مريم جبور - سميرة بنسليمان - رشيدة يعقوبي - نفسية بنجلون - حورية بوسجرة - غيثة الخياط - سهام بنشقرون - سهام العبدلاوي واللائحة طويلة . كما نسجل حضور القصة النسائية المكتوبة بالأمازيغية ويحضرني هنا اسمان واحد من الريف هو عائشة بوسنينة وآخر من سوس هو زهور الحسين .

- كما أننا نبعد عن هذه المقاربة البيблиوغرافية قصص الأطفال لأن لها أدبا خاصا هو أدب الأطفال .  
- أما الضابط المنهجي الأخير فيحيل عليه العنوان الفرعي للمداخلة وهو المقاربة البيблиوغرافية التي



- وهو متأخر كذلك عن أول رواية نسائية وهي الملكة خنانة لأمنة اللوه والتي صدرت عام 1954 .  
- ومتقدم عن أول مجموعة شعرية بالمغرب والتي كانت سنة 1975 .  
- ومتقدم جدا عن أول نص مسرحي نسائي الذي لم يظهر إلا خلال سنة 2005 .  
- يتزامن هذا التاريخ مع صدور أول مجموعة قصصية بالجزائر وهي (الرصيف النائم) لزهور ونيسي .

- ومتأخر عن أول مجموعة قصصية بتونس وهي أردنا الحياة لناجية تامر وقد ظهرت عام 1956 .  
- ومتأخر عن أول مجموعة قصصية ليبية وهي القصص القومي لزعيمة الباروني وقد ظهرت سنة 1958 .  
- عدد القصص في الجزائر 19، نشر 30 مجموعة .

3 - النشر :

3-1 أماكن الطبع :

| العدد | خارج المغرب | العدد | داخل المغرب   |
|-------|-------------|-------|---------------|
| 5     | القاهرة     | 43    | الدار البيضاء |
| 3     | الأردن      | 24    | الرباط        |
| 2     | سوريا       | 6     | أسفي          |
| 1     | تونس        | 4     | القنيطرة      |
| 1     | دمشق        | 5     | مراكش         |
| 1     | طرابلس      | 2     | وجدة          |
| 1     | الكويت      | 1     | الجديدة       |
| 1     | لبنان       | 1     | تطوان         |
| 1     | الإمارات    | 1     | مكناس         |
|       |             | 1     | المحمدية      |
|       |             | 8     | دون مكان طبع  |
| 16    | المجموع     | 96    | المجموع       |

3-2 - الحجم : أغلب المجموعات من حجم متوسط وهو أمر يشترك فيه كتاب القصة ذكورا وإناثا . وهو يعكس نفس قاصاتنا المتوسط .

3-3 - عدد الطبعات :

أغلب المجموعات طبعت مرة واحدة . اللهم إذا

|     |                    |                          |
|-----|--------------------|--------------------------|
| 7   | 2000               | سنوات الألفية<br>الثالثة |
| 1   | 2001               |                          |
| 6   | 2002               |                          |
| 4   | 2003               |                          |
| 3   | 2004               |                          |
| 5   | 2005               |                          |
| 15  | 2006               |                          |
| 6   | 2007               |                          |
| 14  | 2008               |                          |
| 4   | 2009               |                          |
| 9   | 2010               |                          |
| 7   | 2011               |                          |
| 3   | مجموعات بدون تاريخ |                          |
| 112 | المجموع            |                          |

وللامسة تطور الإنتاج القصصي النسائي في المغرب نستعين بالجدول التالي :

| سنوات الستين | العقود أو السنوات     |
|--------------|-----------------------|
| 3            | سنوات الستين          |
| 5            | سنوات السبعين         |
| 2            | سنوات الثمانين        |
| 18           | سنوات التسعين         |
| 81           | سنوات الألفية الثالثة |
| 3            | مجموعة دون تاريخ      |
| 112          | المجموع               |

- أكثر السنوات إنتاجا سنة 2006 بـ خمس عشرة مجموعة .

- هذا العدد مهم جدا مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى ويجعل القصة القصيرة تحتل المرتبة الثانية بعد الشعر وقبل الرواية والمسرح .  
- هذا العدد مهم جدا مقارنة بالأقطار المغاربية إذ يجعل المغرب في المرتبة الأولى قبل تونس والجزائر فليبيا .

2 - البدايات :

- سجل الجرد سنة 1967 صدور أول مجموعة قصصية نسائية في المغرب وهي (ليسقط الصمت) لخنانة بنونة .

- هذا التاريخ متأخر عن أول مجموعة قصصية ذكورية وهي عواقب الأقدار لمصطفى الغرباوي التي ظهرت عام 1938 . وهذا يعني تخلف القاصة الكبير عن القافلة القصصية المغربية تخلفا يبلغ ثلاثة عقود تقريبا .

● الأعمال الكاملة لخناثة بنونة - 2008 .  
وتعتبر أعمال خناثة بنونة الكاملة الوحيدة  
ضمن الأعمال الكاملة التي نشرتها وزارة الثقافة  
.سواء في جنسها الذي هو القصة أم في بقية الأجناس  
الأخرى .

#### 4 - التجنيس :

غالباً ما يجنسن مجموعاتهم بقصص - قصص  
قصيرة - مجموعة قصصية . أو ترد المجموعة غفلاً  
من أي تجنيس . والملاحظ هنا ابتعادهن عن تجنيسات  
الذكور : بورتريهات - مفارقات قصصية - محكيات  
- تفككات قصصية - قصة قصيرة جداً - أقصوصة  
- نصوص سردية - قصة بوليسية ..  
يجرنا الحديث عن التجنيس إلى ظاهرة فريدة  
هي ظهور نص قصصي لخناثة بنونة في شكل رواية  
بالعنوان نفسه للمجموعة القصصية .

#### 5 - الجوائز :

لم تفر أي مجموعة قصصية نسائية بجائزة  
المغرب للكتاب . في الوقت الذي فازت بها مجموعة  
وفاء العمراني الشعرية . كما فازت من الروايات  
زهرة منصوري عن روايتها (البوار) عام 2006 .  
وفي مقابل هذا فازت لطيفة باقا وفدوى مساط  
ووثام المديدي بجائزة اتحاد كتاب المغرب للأدباء  
الشباب عن مجموعاتهم (ما الذي نفعله) و (شيء من  
الألم) و (البياض) . وفازت مجموعة (مطر المساء)  
لربيعة ربحان بجائزة الإبداع النسائي . كما فازت  
الزهرة رميج بالجائزة الأولى لمجلة ثقافة بلا حدود  
بسوريا في القصة القصيرة جداً عام 2007 .

#### 6 - النقد الموازي :

لم يسجل النقد الموازي للمجموعات القصصية  
المغربية أي إصدار نقدي نسائي في القصة القصيرة  
كما هو الشأن بالنسبة للذكور : أحمد المديني -  
أحمد بوزفور - أنس الرافي - محمد اشويكة -

استثنينا الأعمال الكاملة لخناثة بنونة والتي يمكن  
اعتبارها طبعة ثانية لمجموعاتها القصصية . وهو ما  
يعكس ضعف نسبة القراءة لدينا .

يذكرنا اسم خناثة بنونة بظاهرة خاصة هي  
نشرها لمجموعة قصصية واحدة بعنوانين مختلفين  
الأول نشر بليبيا عام 1984 بعنوان (الكتابة خارج  
النص) والثاني نشر بالبيضاء ثلاث سنوات بعد ذلك  
بعنوان (الصمت الناطق) .

#### 3-4 - إسهام المؤسسات والجمعيات والمجموعات

في نشر المجموعات القصصية النسائية :

أ - مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب :  
التي أسهمت بنشر ثماني مجموعات هي :

♦ رغبة فقط - لطيفة لبصير - 2003 .

♦ أنين الماء - زهرة رميج - 2003 .

♦ ترانت سيس - مليكة مستظرف - 2004 .

♦ باتجاه البر الثاني - رشيدة عدناوي -

2005 .

♦ عود الحملة - عائشة بوزجيلة - 2005 .

♦ هذه ليلتي - فاطمة بوزيان - 2006

♦ ظفائر - لطيفة لبصير - 2006 .

♦ مولد الروح - زهور كرام - 2008

ب - اتحاد كتاب المغرب : أسهم بنشر أربع  
مجموعات، ثلاث منها فائزة بجائزة الأدباء  
الشباب :

♦ ما الذي نفعله - لطيفة باقا - 1993 .

♦ شيء من الألم - فدوى مساط - 2002 .

♦ ميريندا - فاطمة بوزيان - 2008 .

♦ البياض - وثام المديدي - 2011

#### ج - وزارة الثقافة : أسهمت بنشر ثلاثة أعمال

هي :

● شمس الهاوية لرجاء الطالبي - 2000 .

● نساء صامتات - لأسماء العلومي - 2008

|                                    |                            |                          |
|------------------------------------|----------------------------|--------------------------|
| عبد المنعم<br>رمضان<br>سعيد كقراوي | زهرة زيراوي                | مجرد حكاية               |
| عبد الرحيم<br>العلام               | مليكة نجيب                 | الحلم الأخضر             |
| عبد الكريم<br>غلاب                 | رفيقة الطبيعة              | رجل وامرأة               |
| علال الفاسي                        | خنثاء بنونة                | النار والاختيار          |
| سعيد يقطين                         | مليكة نجيب                 | لنبدأ الحكاية            |
| ليلى الشافعي                       | نجلاء البقالي              | بدون طبول ولا<br>مزامير  |
| الناشر                             | سعاد الناصر                | ظلال وارفة               |
| محمد خليل                          | نبيلة عزوزي                | لا تنذني مرتين           |
| أم سلمى                            | نبيلة عزوزي                | وللتراب عشق آخر          |
| حسن المودن                         | رجاء الطالبي               | عين هاجر                 |
| أنس أمين                           | حبيبة<br>العثماني          | أحلام قاتلة              |
| محمد عيناقي                        | مليكة بويطة                | الحلم والحقيقة           |
| نجية الحسناوي                      | نجية<br>الحسناوي           | ليلى بلا مجنون           |
| محمد برادة                         | وفاء مليح                  | اعترافات رجل وقح         |
| أحمد بوزفور                        | نجاة سرار                  | الزغاريذ المؤجلة         |
| جمال بوطيب                         | فاطمة<br>الزهران<br>الرغوي | جلباب للجميع             |
| مصطفى لغتيري                       | السعيدة<br>باحيدة          | وقع امتداده ورحل         |
| سعيد القزاوي                       | زبيدة هرماس                | كنز في تارودانت          |
| فوزية حجي                          | فوزية حجي                  | نساء كحبات الأرز         |
| صفية أكتاي<br>الشرقاوي             | صفية أكتاي<br>الشرقاوي     | بطاقات حياتي<br>- مدرستي |
| نور الدين صدوق                     | هند لبدك                   | نحيب الملائكة            |

والملاحظ في هذه النصوص الموازية هو :

- تسع عشرة مجموعة مقدموها ذكور .

- تسع مجموعات تضمنت نصوصا موازية من

وضع كاتباتها .

- مجموعتان قصصيتان قدمتا بأقلام نسائية .

- أغلب المقدمين (ذكورا وإناثا) من المغرب

باستثناء مجموعتي (ظلال وخلجان) لربيعه ربحان  
و (مجرد حكاية) لزهرة زيراوي .

معنى هذا أن أغلب كاتبات القصة ميالات  
إلى الاستئناس بالكاتب المغربي أولا لوضع نصوص  
موازية لمجموعاتهم ، وميالات بعد ذلك إلى ذواتهن  
في هذا التقديم .

في المقابل سجلت تقديمها واحدا بقلم نسائي  
لمجموعة ذكورية ويتعلق الأمر بعائشة جبيرة

محمد أمنصور والمؤكد كذلك انعدام دراسة خاصة  
بمجموعة قصصية نسائية بعينها وانعدام دراسة  
خاصة بقاصة بذاتها، والأمر ينطبق على الذكور  
أنفسهم ونستثنى من ذلك دراسة عبد القادر الشاوي  
لمجموعة (سلخ الجلد) لمحمد برادة وهي بعنوان :  
( النص العضوي في سلخ الجلد ) . والتناص القرآني  
في (الريح والجذوة) لحسن الوراكي - مؤلفه محمد  
حافظ مغربي . عدا ذلك فالنقد الموازي للقصة  
القصيرة بالمغرب هو خطاب أفقي لم يتعد خمسين  
دراسة بين مؤلفات خاصة ومؤلفات جامعة ومؤلفات  
جماعية .

## 7 - الخطاب الموازي :

وفي مقابل غياب النقد الموازي للمجموعات  
القصصية النسائية اهتمت كاتبات القصة القصيرة  
- مثل غيرهم من المبدعين - بوضع خطابات موازية  
لأعمالهن، إما في شكل مقدمات أو تذييلات تمت  
صياغتها إما من قبل الكاتبات أنفسهن وهي قليلة  
جدا ، وإما من قبل نقاد وكتاب آخرين . ومن شأن تلك  
الخطابات إلى جانب وظيفتها النقدية والتحليلية  
والتعريفية بالنصوص المقدم لها أن تعكس لنا جوانب  
معينة من التطور العام للقصة النسائية في أبعاده  
التاريخية والتماتية والشكلية ..

وقد تمكنت من إحصاء ثلاثين مجموعة  
قصصية تتضمن نصوصا موازية بين مقدمة وتذييل،  
ومنها :

| المقدم                  | القاصة       | المؤلف            |
|-------------------------|--------------|-------------------|
| بضع سنبلات خضر          | ليلى أبوزيد  | ليلى أبوزيد       |
| الغريب                  | ليلى أبوزيد  | ليلى أبوزيد       |
| طيور بيضاء              | حنان درقاوي  | أحمد بوزفور       |
| ظلال وخلجان             | ربيعه ربحان  | حناء مينة         |
| نساء على رصيف<br>الغربة | سعاد رغاوي   | سعاد رغاوي        |
| نصف يوم يكفي            | زهرة زيراوي  | زهرة زيراوي       |
| حتى إشعار آخر           | نجاة سرار    | نجاة سرار         |
| رد عقلي                 | صالحة سعد    | محمد سعيد<br>سوسن |
| الوهم والرماد           | ليلى الشافعي | ليلى الشافعي      |



التي قدمت لمجموعة (خيوط من السعادة) لمحمد  
الشفقي.

- هذا العدد ضئيل مقارنة بعدد الذكور إذ يمثل

نسبة الخمس بالنسبة فقط .

- هذا العدد ضعيف مقارنة بالأجناس الأخرى إذ

يمثل أقل من نصف عدد الشواعر الذي يفوق المائة

شاعرة.

- ولكنه عدد مهم إذ يجعل القصائد في الرتبة

الثانية قبل الروايات والمسرحيات.

### ثالثا : سيرة القصائد :

1 - التراكم : سجل الإحصاء خمس وستين

(65) قاصة ممن نشرن مجموعات قصصية، ويمكن

ترتيب القصائد حسب عدد المجموعات كالتالي :

| عدد المجموعات القصصية | القصائد                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                | العدد |
|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| ثمان مجموعات          | خاتمة بنونة                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 1     |
| سبع مجموعات           | ربيعة ريحان                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 1     |
| أربع مجموعات          | زهرة زيراوي - مليكة نجيب                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | 2     |
| ثلاث مجموعات          | بديعة بنمراح - حفيظة حايك - رفيقة الطبيعة - الزهرة رميح - فاطمة بوزيان - لطيفة لبصير - ليلى أبو زيد                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 7     |
| مجموعتان              | البتول لمديح المحبوب - حنان درقاوي - رجاء الطالبي - زبيدة هرماس - سعاد رغاوي - سعاد الناصر - صالحة رحوتي - ثابطة أبو السعد - لطيفة باقا - مليكة بويطة - نبيلة عزوزي - نجاة سرار - نزهة بنسليمان - وفاء مليح                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | 14    |
| مجموعة واحدة          | أمينة حصري الشرقي - أسماء غريب - أسماء العلومي - حبيبة عثمانى - حسنة عدي - حليلة الإسماعيلي - حنان كوتاري - رشيدة عدناوي - الزهرة اجبيري - زهور كرام - زينب سعيد - السعدية باحيدة - السعدية صوصيني - سميرة البوغافرية - صالحة سعد - صفية أكتاي الشرقاوي - عائشة بورجيل - عائشة موقيط - فاطمة الزهراء الرغويي - فاطمة الزهراء الرياض - فتيحة أعرور - فدوى مساط - فوزية حجي - لطيفة السباعي أبرجو - ليلى الدردوري - ليلى الشافعي - مجيدة بنكيران - مالكة عسال - مليكة الشجعي - مليكة صراري - مليكة مستظرف - منى وفيق - نادية متقن - نجاة بوتقوت - نجلاء البقالي - نجية الحسنائي - هند لبدالك - وفاء الحمري - ونام المددي | 40    |
| المجموع               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |       |

رفيقة الطبيعة التي لم يعد لها ظهور يذكر منذ آخر مجموعة لها عام 1979 .

- الصمت النهائي لبعضهن ونموذجنا في ذلك رحيل الكاتبة مليكة مستظرف .

- أما عن توزيعهن الجغرافي فهن يتركزن في المدن الكبيرة ويمثلن محورا متقاربا يمتد من فاس - مكناس - تطوان - طنجة - ليمر عبر الخميسات - سلا - الرباط - البيضاء - ليصل إلى سطات - الجديدة - آسفي ومراكش . ويستثنى من ذلك أسماء هي بديعة بنمراح وفاطمة بوزيان ومجيدة بنكيران وزينب سعيد ومليكة نجيب وصالحة سعد وحبيبة عثمانى وعائشة بورحيلة الممثلات الوحيدات لمدهن وجدة والناظور وتازة وامريرت وأرهود وطاطا وكلميم وهوارة .

- تمثيليتهن في اتحاد كتاب المغرب محتشمة . فأربعة عشر اسما فقط من الأسماء المذكورة هن أعضاء في اتحاد كتاب المغرب : حنان درقاوي - خناثة بنونة - رجاء الطالبي - رفيقة الطبيعة - ربيعة زحان - الزهرة رميج - زهرة زيراوي - زهور كرام - ليلى الشافعي - لطيفة باقا - لطيفة لبصير - مجيدة بنكيران - مليكة نجيب - وفاء مليح .

- لم تجرأ أية واحدة منهن على الدخول في تجربة العمل المشترك لا مع جنسها ولا مع الجنس الآخر اقتداء بالأعمال الذكورية المشتركة التي جاوزت الخمس مجموعات .

- ينتمي أغلبهن إلى حقل التعليم أو الصحافة أو الطب .

- تجربة طرية لم تتعد العقد الرابع ولم يشدد عودها ، وكذا عدم نضج التجربة يتمظهر في ما يلي :

- ولعل هذه الطراوة تعود إلى عوامل أساسية منها :

- تأخر تلمذ المرأة في المغرب إلى عقود متأخرة (سنوات الستين) .

- تأخر افتتاح الجامعة المغربية في الجهات المغربية إلى سنوات متأخرة . فكانت أسماء بعض

- هذا العدد مهم جدا مقارنة بعدد القصص في المغرب العربي إذ إنه يمثل نصف عدد قصص المغرب العربي تقريبا . ويجعل قصص المغرب في المرتبة الأولى قبل تونس (لم تتجاوز الأربعين قصة) والجزائر (التي لم تتجاوز الثلاثين قصة) فليبيا (التي لم تتجاوز العشرين قصة) .

2 - أعمارهن : باستثناء خناثة بنونة ورفيقة الطبيعة وليلى أبو زيد فإن الأسماء الأخرى من جيل سنوات الستين وسنوات السبعين . ومعنى هذا أن بنية القصة النسائية بنية نابضة .

### 3 - الإخلاص والتوزع في الجنس واللغة :

سجل الإحصاء إخلاص أسماء كثيرة لجنس القصة القصيرة دون غيره ، ونذكر في هذا الباب :

رفيقة الطبيعة - ربيعة ربحان - لطيفة باقا - لطيفة لبصير - مليكة نجيب - رجاء الطالبي - بديعة بنمراح - فاطمة بوزيان - نزهة بنسليمان - سعاد رغاوي - نجاته سرار

4 - كما أخلصت أسماء كثيرة للغة واحدة . توزعت أسماء كثيرة أيضا عبر الكتابة في أجناس إبداعية أخرى :

• بين القصة والرواية : خناثة بنونة - زهور كرام - الزهرة رميج - ليلى أبو زيد - مليكة مستظرف

• بين القصة والشعر : أم سلمى - زهرة زيراوي - حبيبة عثمانى - حسنة عدي - فتيحة أعرور - لطيفة باقا - مالكة عسال - مليكة صراري .

### 5 - سجلت سير القصص بعض الظواهر نذكر منها :

- كشف القصص عن أسماهن دون خفية أو تقية أو تستر على العكس من بعض شواعر المغرب (أم سلمى - أم سناء - أم الفضل) . ونستثنى من ذلك زينب فهمي التي كانت توقع مجموعات برفيقة الطبيعة .

- انقطاع بعضهن عن الكتابة ونموذجنا في ذلك

العموم . لذا فالدعوة قائمة إلى ملء الفراغات الكائنة إما بالإحالة على مجموعات قصصية غائبة وإما بالإحالة على معطيات تحتاج إلى مزيد من التفصيل .

رابعاً : ملحق بيبليوغرافي للمجموعات القصصية النسائية بالمغرب

أمنة حصري الشرقي :

الإحباط (1994) - عدال للطباعة - البيضاء - 120 صفحة .

أسماء غريب : 1972 - آسفي :

خرج ولم يعد (2006) - IBMH - آسفي - 56 صفحة .

أسماء المعلومى : الخميسات :

نساء صامتات (2009) - منشورات وزارة الثقافة - الرباط - 52 صفحة .

البتول لمديغ المحجوب : -12-31 طانطان

مرثية رجل (2007) - مطبعة سجلماصة - مكناس - 94 صفحة .

أيام معتمة (2011) - دار فضاءات للنشر - الأردن - 89 صفحة .

بديدة بنمرح : 1960 - وجدة

ورود شائكة (2000) - مطبعة شمس - وجدة - 88 صفحة .

ليلة غاب فيها القمر (2006) - مطبعة الجسور - وجدة - 66 صفحة .

حلم لا يرى النور (2008) - مؤسسة التتوخي - آسفي - 44 صفحة .

حبيبة عثمانى : كلميم

أحلام قاتلة (2005) - دار النشر المغربية - البيضاء - 95 صفحة .

حسنة عدي : 1964-12-13 - الجديدة :

ملامح آخر الليل (1996) - مطبعة النجم - الجديدة - 54 صفحة .

الكاتبات من خريجات هذه الجامعة وثمرتها .

- «انعزال بعض الجهات إبان سنوات السبعين عن الجهات المغربية الأخرى بسبب التقسيم الإداري الذي أعطى الأولوية لتنمية الأقاليم المغربية في تهيمش شبه كلي للأقاليم الشرقية والجنوبية والشمالية مما أدى إلى توسيع الفوارق الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفكرية بين الجهات وهو ما يفسر ندرة الكاتبات في الجهات الجنوبية والشرقية والشمالية .

- عدم تهيئ بعض جهات المغرب للتقدم الحضاري الحاصل في مغرب سنوات السبعين المحكوم بسلطة الأعراف والتقاليد ، وتخوف قاطنيتها من فكرة (المتجمع المدني) التي كانت تعني عند كثيرهم التخلي المطلق عن التراث والأصول بما في ذلك الدين والأخلاق وهو ما نتج عنه تمسك متأخر ببعض المظاهر الاجتماعية والحضارية إلى سنوات قريبة تمتد في بعضها إلى الفترة الراهنة .

• قدمت الإصدارات القصصية النسائية بالمغرب - رغم تواضعها من ناحية العدد - خدمة كبيرة للتراكم القصصي العام بالمغرب بأن نفى عن خصوصيته - في المرحلة التنموية - وصف الاستبداد الذكوري وجعل منه تراكماً مخصباً ملحقاً إياه بالتراكم الأدبي المغربي في خصوصيته المؤالفة بين الجنسين .

• التنبؤ بارتفاع مساهمة المرأة المبدعة عموماً في الكتابة القصصية وهو ما يوحي به ارتفاع وتيرة النشر في السنوات الأخيرة وذلك بسبب :

- ارتفاع نسبة التعليم لدى المرأة .  
- تأسيس جمعات جديدة تهتم بالأدب النسائي .  
- ارتفاع نسبة النمو لدى الإناث في المغرب عموماً .

• نسبتي النتائج التي توصلت إليها فقد نفاجاً بظهور مجموعات غائبة عن الإحصاء . وهذه هي طبيعة الإحصاء وطبيعة العلوم الإنسانية على



ظلال و خلعان ( 1994 ) - دار تينمل - مراكش

- 77 صفحة .

مشارف التيه ( 1996 ) - مطبعة فضالة -

المحمدية - 93 صفحة .

مطر المساء ( 1999 ) - الدار المصرية اللبنانية

- القاهرة - 95 صفحة .

شرح الكلام ( 2002 ) - دمشق -

بعض من جنون ( 2002 ) - مطبعة النجاح

الجديدة - البيضاء - 84 صفحة .

أجنحة للحكي ( 2006 ) - مطبعة النجاح

الجديدة - البيضاء - 131 صفحة .

كلام ناقص ( 2010 ) - دار الياسمين للنشر -

القاهرة - 107 صفحة .

رجاء الطالبي : 1966 01-04 - البيضاء :

شموس الهاوية ( 2000 ) - منشورات وزارة

الثقافة - الرباط - 87 صفحة .

عين هاجر ( 2003 ) - مطبعة النجاح الجديدة

- البيضاء - 70 صفحة .

رشيدة عدناوي : 1957-02-17 البيضاء

باتجاه البر الثاني ( 2005 ) - منشورات مجموعة

البحث في القصة القصيرة بالمغرب - البيضاء - 72  
صفحة .

زيدة هرماس :

لم أرحل إلى الضفة الأخرى ( 2008 ) - طوب

بريس - الرباط - 111 صفحة .

كنز في تارودانت ( 2009 ) - طوب بريس -

الرباط - 174 صفحة .

الزهرة اجبيري :

الورود المستحيلة ( 2006 ) - دار السلام -

الرباط - 70 صفحة .

الزهرة براهيم :

الخيالة والمسيخ ( 2011 ) - مطبعة أنفوبرانت

- فاس - 148 صفحة .

الزهرة رميج : البيضاء

أنين الماء ( 2003 ) - منشورات مجموعة البحث

حفيظة حابك :

وتبقى الغصة - ( د . ت ) - ( د . ط ) - 50

صفحة .

على الضفة الأخرى - ( د . ت ) - ( د . ط ) .

صهر المعيش - ( 1995 ) - ( د . ط ) - 48

صفحة .

حليمة الإسماعيلي : 1972-09-30 - جرادة

امراة لا تنام ( 2010 ) - دار نيناوة - سوريا -

100 صفحة .

حنان درقاوي : 1971 - 06-06 - طنجة :

طيور بيضاء ( 1997 ) - دار البوكيلي للنشر -

القنيطرة - 86 صفحة .

تيار هواء ( 2004 ) - كتاب دبي الثقافية -

مجلة دبي الثقافية .

حنان كوتاري :

النقش بالحناء ( 2009 ) - سندباد للنشر -

القاهرة - 59 صفحة .

خناتة بنونة : 1940 - فاس :

ليسقط الصمت ( 1967 ) - دار الكتاب -

البيضاء - 205 صفحة .

النار والاختيار ( 1969 ) - مطبعة الرسالة -

الرباط - 232 صفحة .

الصورة والصوت ( 1975 ) - دار النشر المغربية

- البيضاء - 100 صفحة .

العاصفة ( 1979 ) - مطبعة الرسالة - الرباط

- 102 صفحة .

الكتابة خارج النص ( 1984 ) - المنشأة العامة

للنشر - طرابلس - 174 صفحة .

الصمت الناطق ( 1987 ) - منشورات عيون

المقالات - البيضاء - 194 صفحة .

الحب الرسمي ( 2006 ) - البوكيلي للطباعة -

القنيطرة - 132 صفحة .

الأعمال الكاملة ( 2008 ) - منشورات وزارة

الثقافة - الرباط .

ربيعة ريجان : آسفي :

- في القصة القصيرة بالمغرب - البيضاء - 76 صفحة .  
 نجمة الصباح (2006) - المركز الثقافي العربي  
 - البيضاء - 108 صفحة .  
 عندما يومض البرق (2008) - مطبعة النجاح  
 الجديدة - البيضاء - 86 صفحة .  
 زهرة زيراوي ، 1940 - البيضاء ؛  
 الذي كان (1994) - مطبعة النجاح الجديدة  
 - البيضاء - 106 صفحة .  
 نصف يوم يكفي (1996) - مطبعة النجاح  
 الجديدة - البيضاء - 104 صفحة .  
 مجرد حكاية (2002) - مطبعة النجاح  
 الجديدة - البيضاء - 101 صفحة .  
 حنين (2007) - مطبعة النجاح الجديدة -  
 البيضاء - 101 صفحة .  
 زهور كرام ، 15 فبراير 1961 - سطات ؛  
 مولد الروح (2008) - منشورات مجموعة  
 البحث في القصة القصيرة بالمغرب - البيضاء .  
 زينب سعيد ، امريرت ؛  
 عرس أحمر للبقعة (2006) - سعد الوزازي  
 للنشر - الرباط - 68 صفحة .  
 زينب فهمي (رفيقة الطبيعة) ؛ 1941 -  
 البيضاء ؛  
 رجل وامرأة (1969) - دار الكتاب - البيضاء  
 - 244 صفحة .  
 تحت القنطرة (1976) - دار الكتاب - البيضاء  
 - 102 صفحة .  
 ربح السموم (1979) - دار النشر المغربية -  
 البيضاء - 159 صفحة .  
 سعاد رغاوي ، مقيمة بفرنسا ؛  
 نساء على رصيف الغربية (2000) - ( د . ط ) -  
 الرباط - 158 صفحة .  
 في قفص الاتهام (2002) - شركة النشر  
 والتوزيع المدارس - البيضاء - 102 صفحة .  
 سعاد الناصر ؛ 1959 - تطوان ؛  
 إيقاعات في قلب الزمان (1994) - مطبعة
- النجاح الجديدة - البيضاء - 94 صفحة .  
 ظلال وارفة (2007) - سلسلة روافد - الكويت  
 - 139 صفحة .  
 السعدية باعيدة ؛  
 وقع امتداده ورحل (2009) - منشورات الصالون  
 الأدبي - مراكش - 77 صفحة .  
 السعدية صوصيني ؛ آسفي  
 الجنة الحية ( 2008 ) - مؤسسة التنوخي -  
 آسفي - 64 صفحة .  
 سمية البوغافرية ؛ الناظور  
 رقص على الجمر (2010) - دار الينابيع -  
 سوريا - 102 صفحة .  
 صالحة رحوتي ؛ ( -1961-09-15-2010 )  
 الرباط  
 ومضات من ذاكرة الأيام ( 2007 ) - دار نعمان  
 للثقافة - لبنان .  
 خدوش على جداريات القوارير (2008) -  
 مركز نهر النيل للنشر - القاهرة - 116 صفحة .  
 صالحة سعد ؛ طاطا  
 رد عقلي (2000) - منشورات البوكيلي -  
 القنيطرة - 74 صفحة .  
 صفية أكتاي الشرقاوي ؛  
 بطاقات حياتي - مدرستي (2010) - صايح  
 كرياسيون - 69 صفحة .  
 عائشة بورجيله ؛ 1978 - هواره (أولاد  
 تايمه) ؛  
 عود الحملة (2005) - منشورات مجموعة  
 البحث في القصة القصيرة بالمغرب - البيضاء - 47  
 صفحة .  
 عائشة موقيط ؛ 1968 - الجديدة ؛  
 الرمال العازقة (2011) - إفريقيا الشرق -  
 البيضاء - 140 صفحة .  
 فاطمة بوزيان ؛ 1973 - الناظور ؛  
 همس النوايا ( 2001 ) - شركة بابل للطباعة  
 - الرباط - 70 صفحة .

- هذه ليلتي (2006) - منشورات مجموعة  
البحث في القصة القصيرة بالمغرب - البيضاء - 94  
صفحة .
- ميريندا (2008) - منشورات اتحاد كتاب المغرب  
- الرباط - 61 صفحة .
- فاطمة الزهراء الرغوي :**  
خمس رقصات في اليوم (2010) - دار فضاءات  
للنشر - الأردن - 89 صفحة .
- فاطمة الزهراء الرياض :**  
فاتح شهية (2010) - مطبعة السعديين -  
فتيحة أعرور : 16-09 الخميسات  
تانيت ( 2007 ) - دار مرسم - الرباط - 96  
صفحة .
- فدوى مساط : البيضاء**  
شيء من الألم (2002) - منشورات اتحاد كتاب  
المغرب - مطبعة النجاح الجديدة - البيضاء - 87  
صفحة .
- فوزية حجي :**  
نساء كحبات الأرز (2010) - طوب بريس -  
الرباط - 135 صفحة .
- لبابة أبو السعد : قلعة السراغنة :**  
صدام الأجوف والممدود (1990) - دار المنشورات  
الجامعية المغاربية .
- حماقات عقلانية (2010) - المطبعة الوراقة**  
الوطنية - مراكش - 105 صفحة .
- لطيفة باقا : سلا :**  
ما الذي نفعه (1993) - مطبعة المعارف  
الجديدة - الرباط - 86 صفحة .
- منذ تلك الحياة (2005) - دار الأمان - الرباط**  
- 124 صفحة .
- لطيفة السباعي أبرجو : البيضاء :**  
حرب النغم (1990) - مصلحة مونير - البيضاء  
- 86 صفحة .
- لطيفة لبصير : البيضاء :**  
رغبة فقط (2003) - منشورات مجموعة
- البحث في القصة القصيرة بالمغرب - دار القرويين -  
البيضاء - 63 صفحة .
- ضفائر (2006) - منشورات مجموعة البحث في  
القصة القصيرة بالمغرب - البيضاء - 59 صفحة .
- أخاف من (2010) - مطبعة النجاح الجديدة -  
البيضاء - 117 صفحة .
- ليلى أبو زيد : 1950 - القصيبة :**  
بضع سنبلات خضر (1979) - الدار التونسية  
للنشر - 88 صفحة .
- الغريب (2002) - المركز الثقافي العربي -**  
البيضاء - 154 صفحة .
- المدير (2008) - المركز الثقافي العربي -**  
البيضاء -
- ليلى الدردوري : 1960 - مراكش :**  
أوهام (1999) - منشورات أكاديمية الجديدة  
- الجديدة - 36 صفحة .
- ليلى الشافعي : الرباط :**  
الوهم والرماد (1994) - مطبعة الساحل  
الرباط - 83 صفحة .
- مالكة عسال : 13-06-1954 - ابن أحمد :**  
فراديس منفلة (2005) - دار الورزازي -  
الرباط - 65 صفحة .
- مجيدة بنكيران : تازة :**  
أن تحلم كما الأسماك (2000) - منشورات  
عكاظ - الرباط - 98 صفحة .
- مليكة بويطة : آسفي :**  
الحلم والحقيقة (2006) - I-M-B-H آسفي -  
47 صفحة .
- صور من الذاكرة (2011) - المطبعة السريعة**  
- القنيطرة - 55 صفحة .
- مليكة الشجعي : البيضاء :**  
دموع الصبار (2008) - منشورات القناة الثانية  
- البيضاء - 67 صفحة .
- مليكة صراري : البيضاء**  
رعشات من معطف الليل (2008) - دار القرويين  
- البيضاء - 96 صفحة .



الزغاريذ المؤجلة (2007) - دار وليلي -

مراكش - 78 صفحة .

**نجلاء البقالي :**

بدون طبول ولا مزامير (2006) - منشورات

أركانة - الرباط - 75 صفحة .

**نجية الحسناوي :**

ليلى بلا مجنون (2003) - البوكيلي للطباعة

- القنيطرة - 50 صفحة .

ندى يزوغ : - 03-08-1973 مكناس :

حكايا تتنفس برئة ثالثة (2011) - دار القلم

- الرباط -

**نزهة بنسليمان :**

لوقلت كلمتي ( 1995 ) - المركز الثقافي العربي

- البيضاء - 199 صفحة .

الليل موعدا ( 1995 ) - المركز الثقافي العربي

- البيضاء - 209 صفحة .

**هند البدالك :**

نحيب الملائكة (2010) - إصدارات أمنية

للإبداع والتواصل الفني - 211 صفحة .

**وفاء الحمري : طنجة**

بالأحمر القاني : امرأة من زمن الحرب (2009)

- إديال إديسون - البيضاء - 79 صفحة .

**وفاء مليح :**

اعترافات رجل وقح (2004) - إفريقيا الشرق

- البيضاء - 80 صفحة .

بدون (2010) -

**وثام المدي :**

البياض (2011) - منشورات اتحاد كتاب المغرب

- الرباط - 60 صفحة .

**مليكَة مستظرف : 1969 - البيضاء :**

ترانث سيس (2004) - منشورات مجموعة

البحث في القصة القصيرة بالمغرب - كلية الآداب

- ابن امسيك - مطبعة القرويين - البيضاء - 65

صفحة .

**مليكَة نجيب : أرهود**

الحلم الأخضر ( 1997 ) - مطبعة فردوس -

الرباط - 59 صفحة .

لنبدا الحكاية ( 2000 ) - مطبعة فردوس -

الرباط - 82 صفحة .

السمائي (2006) - مطبعة القرويين - البيضاء

- 93 صفحة .

وانفجرت ضاحكة (2008) - منشورات القلم

المغربي - البيضاء -

**منى وفيق : 29 مارس 1981 - الرباط**

نعناع شمع وموت (2006) - دار شرقيات للنشر

والتوزيع - القاهرة - 109 صفحة .

**نادية متفق :**

لسان جدتي (حكايات) (2008) - مؤسسة

التنوخي - آسفي -

**نبيلة عزوزي : تطوان**

لا تندني مرتين (2006) - مطبعة النجاح

الجديدة - البيضاء - 91 صفحة .

وللتراب عشق آخر (2006) - مكتبة سلمى

الثقافية - تطوان - 96 صفحة .

**نجاة بوتقيوت :**

تجليات أنثى (2011) -

**نجاة سرار : 1955 - قلعة السراغنة**

حتى إشعار آخر (2000) - دار تينمل للطباعة

- مراكش - 78 صفحة .

## شهادة القصة الأولى

محمد غرناط

لأقرأها. كانت حارقة أشبه ما تكون بنوبة جنون غامض.

أمر محير. كنت في حاجة إلى أشياء كثيرة، لكنني لم أبحث عنها، فتركته ورحت أبحث عن قصة. هل كان هذا "الكائن" يختزل حاجاتي الأخرى من

غير أن أعلم؟ أو لربما يختزل وجودي بأكمله؟ الحقيقة أنني الآن، وبكل صدق، حتى ولو بذلت أقصى ما لدي من إمكانيات لا أستطيع أن أفهم أو أصل إلى معرفة الدافع الحقيقي الذي كان وراء هذه اللفتة والانفعال الذي عشته في تلك اللحظة النادرة في حياتي. لحظة نادرة حقا إذ كان اندفاعي من القوة بحيث كنت أعدو بجسمي الصغير وألتهت حتى وصلت. وكنت ألتهت أيضا وأنا أقرأ العناوين بشغف كبير وأتحدث مع الكتبي الذي يبدو مثل دب هادئ تماما وخدم إلى أن اطمأن إلى الكتاب الصغير الذي وقع اختياري عليه.. كتاب رآه والذي فأبدى استغرابه ولا شك أنه ظن أنني لا أستطيع قراءته أو أنه سيصرفني عن الدروس والواجبات المدرسية فأخيب ظنه ولا أحصل على النتائج التي ينتظرها مني.

قرأت القصص التي يحتوي عليها هذا الكتاب واحدة بعد أخرى بمتعة لا يوازيها شيء. تعثرت كثيرا لكنني لم أتوقف وقضيت وقتا طويلا أبحث بمفردي كيف أنطق هذه الكلمة وماذا تعنيه

في وقت مبكر من صباي وجدت نفسي يوما أبحث في سوق المدينة الصغيرة التي كنت أقيم بها عن كتاب يحتوي على قصص وحكايات لأقرأها. "رحبة" الكتب كانت فسيحة آنذاك والمصنفات كثيرة ومتنوعة نثرها صاحبها على حصير واسع حتى يتمكن الزبناء من قراءة كل العناوين التي يعرضها للبيع. تحليت بالصبر على صغر سني وقرأت كل العناوين واحدا تلو الآخر وأعدت قراءة معظمها. ثم سألت الكتبي كي يدلني على العنوان الذي يلائمني. لم يبخل علي بالنصيحة، ربما رافة بي قام من مقعده وأطلعني على عدد من الحكايات والسير القديمة وأنا مذهول أتساءل في سري هل هذا الكم الهائل الذي أمامي كله قصص؟ وهل أنا قادر على قراءته؟ ربما ظلمت نفسي عندما جئت إلى هذا المكان دون أن أخبر أحدا في أسرتي. كنت مرتبكا حائرا وأنا أتنقل ببصري بين عناوين الكتب ووجه صاحبها الأسمر السمين ذي اللحية البيضاء والابتسامة الأبوية الهادئة.

كان بجيبي درهمان نجحت في توفيرهما خلال أيام دون أن أفكر أنني في هذا اليوم بالذات سأقصد سوق المدينة لأبحث عن قصة. بعد تردد طويل شاق اخترت كتابا صغير الحجم.. فأبدى الكتبي موافقته. أخذ مني درهما وبقي لدي درهم اشتريت منه حلوى أو فاكهة. لا أذكر جيدا، لكن ما لا أنساه هو تلك اللفتة التي كنت أشعر بها وأنا أبحث عن قصص

دون أن يتوقف عن الكلام. صوته له نبرة خاصة. هو أيضا يحكي بطريقة جعلتني أنشد إليه وأتابعه من غير ملل أو كلل. ثم أقنع نفسي بعد ذلك أن الرجل أيضا يحسن الحكي وبإمكانه أن يؤلف سير الأبطال مثل سيرة سيف بن ذي يزن تماما كما تفعل النساء. أذكر ذلك الصبي النحيف الصبور كما لو أنه في محنة وهو يتجول ما بين الكتب أملا في العثور على قصة تحظى برضاه. هذا الصبي دونما أدنى شك ما زال بكل أحاسيسه وملامحه يحيا بداخلي. ربما هو الذي يتطلع دائما إلى حكاية ويصدق كل الأقاويل والأحاديث الكاذبة والحيل ولا يفرق بينها وبين ما يعيشه في الواقع، كما لا يفرق بين الأبطال والناس الذين يعرفهم إذ فيهم هم كذلك الحكماء والمجانين والصعاليك والفضلاء والمنافقين وما إلى ذلك من الأصناف المختلفة.

لم أكن فقط أستمع بما أقرأ، بل أكثر من ذلك أخذت أبحث عن أشياء أخرى بموازاة ما أقرأ. فبدافع غامض صنعت من أخشاب قديمة كانت في بيتنا طاولة وكرسيا صغيرين، ووضعت فوق الطاولة أوراقا وكتبنا وأقلاما وبدأت أقرأ وأكتب قصصا عما أعيشه أو أشاهده أو أحلم به. قرأت ما كتبت على أصدقائي وفي الفصول الدراسية ولقيت منهم تشجيعا صادقا. واصلت القراءة والكتابة جنبا إلى جنب. حتى عندما صرت تلميذا بالثانوي بدأت أراسل الصحف والمجلات، وكنت قبل ذلك قد راسلت الاذاعة فاستجابت لي وسمعت نصوصا لي على أمواج الأثير.. وفي أوائل السبعينيات نشرت القصة الأولى.. فرحت كثيرا وشاركتني الفرحة عدد من أصدقائي. واصلت النشر بعد ذلك لسنوات متتالية إلى أن بدأت تراودني فكرة النشر فأقبلت عليها بحماس. ودونما خوف لم أتردد كثيرا، ف أعددت بعض المحاولات التي كتبت وخضت مغامرة غير محسوبة على النحو المطلوب. كنت أحس بكثير من الاندفاع واثقا في نفسي كمن يخوض معركة لا يخامرهم شك في أنه سينتصر فيها. حالتي كانت أشبه بحالتي وأنا أبحث بلهفة

الأخرى.. ظلت أمور كثيرة غامضة لكنها لم تحل بيني وبين الاستمتاع بما قرأت. وجلست ذات ليلة أمام والذي وهو في جلبابه الصوفي الخفيف يصغي إلي بانتباه قلما أبدى نظيرا له وأخذت أتلو أحد النصوص وهو يصح من حين لآخر بعض أخطائي. ثم شجعني على مواصلة القراءة وهو سعيد منشرح على طريقة جيله الذي كان يسعد كثيرا حينما يتعلم أبناؤه. أحسست بالارتياح عندما رأيته يتكئ على مرفقه ويرفع عينيه إلى السقف بهدوء دون أن يلوح على وجهه ما يدل على عدم الرضى. مكنت أرنو إليه حتى أحنى رأسه وأشعل سيجارة وراح يحدث زوجته عن تجارته. في هذا الوقت بدأت أفكر فيما أفعل بعد إتمام قراءة هذا الكتاب. الحقيقة كانت فتنة. ربما النساء اللواتي كنت أستمع إليهن وهن يحكين عن وقائع خيالية أو واقعية كان لهن دور في اندلاع هذه الفتنة بداخلي.. كان من بينهن جدتي التي لا تتوقف عن حكي الخرافات القديمة والأحداث التي عاشتها، وتحكي أيضا عن الحيوانات من كلاب وقطط وخيول وجمال وغيرها. كانت تشدني إليها بلسانها المتدفق وعينيها الصافيتين. صرت مع مرور الوقت مغرما بصوتها وبأصوات كل النساء، واعتقدت آنذاك ألا أحد يستطيع أن يحكي قصة غير المرأة. وصدقت اعتقادي بعدما اطلعت على ألف ليلة وليلة التي سلبتني راحتي أياما طويلة، فقلت مع نفسي أن القصص والسير التي قرأتها لا شك أنها كلها من تأليف امرأة على قدر كبير من المهارة والذكاء قد لا يتنهاى لغيرها.

غير أن دهشتي كانت بالغة حينما رأيت رجلا يحكي قصصا بسوق المدينة. لم أعرف من قبل حلقة حكاياتي. أثارني صوته العالي فهرعت لأجلس على الأرض في الصف الأمامي وأتابع وقائع أبطالها من الإنس والجن والحيوان. كان الرجل نحيفا طويلا القامة يضع على رأسه قبعة زرقاء وعلى عينيه نظارة سمكية، ويحمل بيده عصا قصيرة، يطوف على الواقفين ببذاءة ثم يعود إلى كرسيه الخشبي



غيره، والغرور آفة كبرى لأنه يحنط صاحبه ويحول بينه وبين تحقيق أي تطور. إنه توقف قاتل عن الحلم الذي هو أساس إعادة النظر في الذات والتطلع إلى الأفضل. لذلك سرعان ما انتبهت إلى أن علي أن أبحث من جديد عن القصة الأولى أو عن صورة أخرى لها، وآمنت مع مرور الوقت بأن كتابة القصة بحث دائم، وأن لكل قصة نكتبها بقية..

عن كتاب أقرأه. لكنني وإن كنت أعتز بما كتبت في مراهقتي وبداية شبابي فإنني لم أتأخر كثيرا لأعني بأن البحث في مجال كهذا لا يتوقف عند نقطة ما، إنه مفتوح ولا يحده شيء مثل أفق معلق أمامنا نزحف نحوه باستمرار دون أن ندركه. أحسست أيضا بأن الاعجاب الزائد عن الحاجة قد ينتهي بالمرء إلى أن يغتر بما أنجز فلا ينصت إلى نفسه أو إلى

# القصة القصيرة ألف صوت

الزهرة رميج

فقط. لكنني لم أكن أتحدث عن محاولتي السردية. ذلك أنني كنت قد بدأت كتابة رواية وأنا في السنة النهائية من التعليم الثانوي. لم تكن دوافع تلك الرواية ذاتية مثلما هو الحال مع الشعر، وإنما دوافع إنسانية محضة. كانت بطلة الرواية تلميذة تدرس معي، أصيبت بصدمة كبيرة عندما اكتشفت وهي على أبواب امتحانات البكالوريا، أنها فتاة لقيطة وأنها غير مسجلة في دفتر الحالة المدنية. والغريب في الأمر أن من كانت تعتبره والدها أخبرها بالحقبة عشية سفره لأداء فريضة الحج!

كانت معظم قراءاتي السردية آنذاك، في مجال الرواية، وكان حظ القصة القصيرة ضئيلاً، إذا ما استثنيت قصص ألف ليلة وليلة التي قرأتها أيام الطفولة. كما أنني كنت قد تعرفت على تقنيات الكتابة الروائية من خلال دراسة المؤلفات المقررة في مادة اللغة الفرنسية. لذلك ربما، وجدت نفسي أكتب بتلقائية كبيرة.

عندما عدت مجدداً، للكتابة السردية بعد عقدين من الزمن، بدأت بنص قصصي. غير أنني لم أطل الإقامة في القصة القصيرة، إذ سرعان ما وجدت نفسي أنساق لكتابة الرواية. كنت أكتب بغزارة فاجأتني وأدهشتني. تلك الرواية هي "عزوزة" التي توقفت عن كتابتها عدة سنوات، قبل أن أعود إليها مجدداً.

مع كتابة القصة القصيرة، أصبح الملعب أمامي ضيقاً. فبعدما كنت أمرح في براري الرواية الشاسعة

هناك سؤال يتكرر طرحه على الكتاب الذين بدأوا بكتابة القصة القصيرة، ثم انتقلوا إلى كتابة الرواية وهو: "هل القصة القصيرة مرحلة تدريب من أجل كتابة الرواية؟"

وإذا ما استمر كاتب الرواية في كتابة القصة القصيرة، فإن الكثيرين يستغربون ذلك لكونه في رأيهم، قد تمرس على كتابة الرواية التي تعد منتهى طريق السرد. فكيف يمكن لمن تمرس على قطع المسافات الطويلة، أن يقبل بالعودة إلى المسافات القصيرة؟

إن هذا السؤال يكشف فهما خاطئاً لطبيعة القصة القصيرة، إذ يعتبرها أقل درجات السرد قيمة، أو مجرد عتبة لا بد من اجتيازها لتولوج عالم الرواية الفسيح. ولعل هذا الفهم هو الذي يقف وراء إحجام معظم دور النشر عن نشر المجاميع القصصية حتى لو كانت لكتاب متمرسين، وترحيبهم بنشر الروايات حتى لو كانت لكتاب مبتدئين.

شخصياً، عندما بدأت الكتابة، لم يتبادر إلى ذهني قط، مثل هذا السؤال. فقد كتبت القصة القصيرة بالموازاة مع الرواية. لذلك، فإن طرح هذا السؤال دفعني إلى تأمل تجربتي الخاصة في الكتابة السردية والبحث عن جذورها الأولى وعن أي نوع سردي بدأت به؟ ولماذا أستمر في كتابة القصة القصيرة رغم كتابتي للرواية؟

كنت دائماً، وأنا أتحدث عن بداياتي الأولى في مجال الإبداع، أقف عند محاولاتي الشعرية

أحداث أو مشاهد أو شخصيات أو حوارات لا تقوم بوظيفة جوهرية داخل الرواية.

إن الخلاصة التي يمكن الخروج بها مما سبق، هي أن القصة القصيرة والرواية وإن كانتا تدخلان معا في نفس الجنس السردي، إلا أنهما فنان مستقلان تماما. ولا أحد منهما يمهّد للثاني، أو يعلو عليه، أو يقل عنه. قد يتفاعلان ويؤثر كل منهما في الآخر، لكنهما لا يلغيان بعضهما أبدا.

هذه الخلاصة تحمل في طياتها الإجابة عن السؤال الأخير من الأسئلة التي طرحتها في البداية وهو: "لماذا أستمّر في كتابة القصة القصيرة رغم كتابتي للرواية؟". ومع ذلك أقول: سأستمّر في كتابة القصة القصيرة إلى جانب الرواية، وكتابة الرواية إلى جانب القصة القصيرة طالما ظلت جمرة الإبداع متأججة في أعماقي. ذلك أن الإبداع الأصل النابض بالحياة، لا يخضع في اعتقادي، لا للمنطق ولا للإرادة الصارمة والعقل المدبر، وإنما يخضع بالأساس، لتلك القوة الغامضة الكامنة في أعماق النفس البشرية، وبلحظة استيقاظها وتمرداها. إن قرار الكتابة ليس بيدي وإنما بيد الإبداع نفسه. أنا لا أفعل شيئا سوى الإنصات إلى النداء الداخلي والامتثال لأوامره. عندما يصبح النداء ملحا أستجيب له، سواء أكان للرواية أم للقصة القصيرة.

إن للقصة القصيرة ألف صوت... أسمع هذه الأصوات باستمرار أينما حللت وارتحلت... أصوات تنبع من الأشخاص والأماكن... الحركات والسكنات... الزهور والطيور... الروائح والألوان... إنها أصوات الحياة اليومية الضاجة بكل ما تحمله في ثناياها من مواقف وصور وأحداث متناقضة أو مستفزة أو مذهشة...

فهل يمكنني أن أصم أذني عن أصوات الحياة... أصوات القصة القصيرة؟

أصبحت أعد خطواتي داخل الدائرة المغلقة للقصة. ذلك أن فضاء الرواية مفتوح، وقابل لاستيعاب كل المنعرجات وكل المتناقضات، وكل التفاصيل الصغيرة منها والكبيرة، بخلاف القصة القصيرة التي تدور في فلك ضيق للغاية لا يتسع إلا للضرورة الذي لا غنى عنه. وهو ما يستوجب درجة عالية من الانتباه والحذر. فلا مكان للتفرعات الفضفاضة في القصة القصيرة التي تهدف إلى شد انتباه القارئ على طول النص لتحقيق في النهاية، تلك الضربة القاضية التي توقع شهادة نجاحها.

اقتصرت إذن، على كتابة القصة القصيرة وخضعت لشروطها واحترمت معدتها الصغيرة التي لا تتقبل إلا المنتقى من الكلمات الموحية والعبارات الدقيقة، وما تستطيع هضمه مما يرتبط بالحدث الرئيسي الذي تركز عليه. غير أن هذه القصة القصيرة نفسها لم تحترم إرادتي ولم تقدر إخلاصي لها! فقد فوجئت بها ذات حالة إبداعية تعلن تمردا، وترفض البقاء ضمن حيزها الضيق! بل وجدتها ترفض الاكتفاء بنفسها، وتجر قدمي في اتجاه الرواية لتعيدني إلى أحضانها.

هكذا ولدت رواية "أخاديد الأسوار" التي لم تكن في البداية سوى قصة قصيرة، أعقبتها قصة ثانية تدور في نفس فلكها. لقد خرجت هذه الرواية من رحم القصة القصيرة، فكان لا بد أن تحمل بعض آثارها، إذ أنني كتبتها بطريقة مغايرة للطريقة التي كتبت بها الرواية السابقة. ورغم أن "أخاديد الأسوار" تعد الرواية الأولى بحكم تاريخ نشرها، إلا أنني أعتبرها الرواية الثانية التي تعكس تطور تجربتي الروائية وتأثرها بكتابتي القصصية. وحتى رواية "عروزة" التي استأنفت كتابتها بعد صدور "أخاديد الأسوار"، تأثرت بدورها بفضن القصة القصيرة رغم طولها وحجمها الكبير. ذلك أنني حرصت على تكتيفها عن طريق حذف كل الزوائد من



## وجهة نظر قصصية

## راهن القصة المغربية

هشام حراك

هذا السياق، حين أقول إنه زمن القصة القصيرة بالمغرب فإنني لا أقصد الكم فحسب، بل والكيف أيضا... لقد بتنا اليوم في المغرب نتوفر على عدد هام من كتاب مهرة لهذا الجنس الأدبي الدقيق، الصعب حقا، والفاتن.. أعتقد أن أسباب عدم انتشار القصة المغربية بين القراء المغاربة اليوم، وكما يجمع على ذلك كافة القصاصين المغاربة ممن أصدروا مجاميع قصصية، يعود لسببين رئيسيين اثنين لا ثالث لهما: أولهما، بالأساس، يعود إلى سياسات ثقافية عقيمة انتهجت بالمغرب طيلة العقود الأربعة الأولى لما بعد حصول المغرب على الاستقلال من طرف "حكومات" لم تكن فيها أية روح ثقافية أو ربما كانت تخيفها الثقافة فيما يتعلق بمصالحها أيامها، وثانيهما (وهذا هو الأكثر فظاعة بالنسبة إلي) أن الكتاب المغاربة اليوم أنفسهم، وبصفة شبه عامة، لا يقرؤون لبعضهم البعض لما يحلو لي تسميته، وكما عاينت ذلك ميدانيا ككاتب مغربي، بسبب ذاك المرض النفسي الفظيع والخطير الذي ننعته نحن المغاربة في عاميتنا بـ: "التمكيري" وإلا ما تفسيران يقوم كاتب ما بطباعة ألف نسخة من كتاب أدبي معين ولا يوزع منه سوى مائة وخمسين أو مائة وستين نسخة في أعظم الأحوال، أو ليس لنا، بين الشباب والرواد وعلى امتداد ربوع المملكة ألف كاتب على أدنى تقدير ؟!!! إنها - بكل حق وبكل تأكيد - قمة المأساة، بل والتراجيديا. أعتقد، (وهذا ليس تعصبا مني)، انطلاقا

فيما يتعلق بالتألق الذي باتت تعيشه فعلا القصة المغربية، وأنا أقول هذا الكلام بكل مسؤولية كقاص مغربي، فهو يعود، وبشكل أساس، إلى اجتهادات ذهنية هي بكل تأكيد جد مضيئة لقصاصي الجيل المغربي الجديد في استفادتهم طبعاً من الإيجابي من معين سابقهم من قصاصين مغاربة رواد مهرة، على قلتهم، من الناحية الفنية، وكذلك لتعدد الأنشطة للمؤسسات الثقافية التي باتت تصب في معظمها في الأونة الأخيرة في مجال هذا الجنس السردى الفاتن... المسألة بالنسبة إلي، ولأجل وضوح أكثر، فالقصة المغربية، وعلى الرغم من كل تلك "الخصومات" التي هي على بال أولي الألباب، انتصرت بفضل حنكة قصاصين مغاربة جدد صادقين ومهرة، على الرغم من اختلاف مشاربهم وعلى الرغم من "اختلافاتهم الفنية"، ما جعلها اليوم تعيش أزهى أيامها والكرة بين أيدي قصاصيها لتتبوأ ريادتها التي باتت مستحقة عربيا على الأقل.

أعتقد حد الحزم والجزم أننا فعلا نعيش اليوم زمن القصة القصيرة بالمغرب... العشرية الأولى من الألفية الجديدة عشرية القصة القصيرة بامتياز عكس العشرية الأخيرة من الألفية المنصرمة التي كانت عشرية شعرية وتحديدا عشرية لقصيدة النثر بالمغرب، بل والأدهى من ذلك أن عددا من أبرز شعراء الجيل الجديد انتقلوا، وببراعة فنية أشهد لهم بها، من نظم الشعر إلى سرد القصة القصيرة.. وأنا، في

باتت معظمها منابر بلا بكاره "يلجها" من هب ودب من دعاة الكتابة وب "حرية" جد مطلقة.

... لقد كنت، دوماً، وعبر كافة تصريحاتي الصحفية، إن في المنابر المغربية وغير المغربية، أعبر وأصرح عن انتقادي الواضح والصريح لما بات يعرف بـ "التجريب"، من جهة، لسوء "توظيفه" من طرف أغلبية "المجربين" حيث تحول إلى تخريب للقصة وإلى افتضاض همجي حقيقي لبقارتها الفنية النقية دون اعتماد تقنياتها المعروفة التي تحدث عنصر التشويق الذي بفضل، وبالتأكيد شبه مطلق، يتم شد المتلقي إلينا كقصاصين وبالتالي إلى أفكارنا، بل ومواقفنا، القصصية من الذات ومن الآخر ومن العالم، وبالتالي إلى منح القصة وظيفتها التواصلية الصرفة التي خلقت لأجلها باعتبار العملية القصصية (والإبداعية بشكل عام) عملية تواصل وحوار متبادلين بالدرجة الأولى، وإلا، وهذا بالتحديد خوفي على قصتنا المغربية، سنكون إزاء عملية غير مكتملة، بل ومنعدمة ربما، تماماً كذلك التي يحاول تحقيقها البكم والصم وبشكل مستحيل فيما بينهم.

... رغم نبذي شخصياً لكل شكل من أشكال تلك "المفاضلة" التي هي على بال أولي الألباب بين الرجال والنساء وفي كافة المناحي، إلا أنه، وبحكم النزعة الذكورية المرضية التي لا زالت، وللأسف الشديد، متفشية جداً جداً، وإلى الآن، في أوساط مجتمعنا المغربي بما فيه "وسطنا الثقافي"، فإن القصة الرجالية تبقى لحد الآن أكثر رزانة وارتباطاً بالواقع والمجتمع من نظيرتها النسائية لأنها أكثر احتكاكاً بهذا الواقع وبهذا المجتمع بناء على أن مجتمعنا المغربي ما يزال يمنح الحرية المطلقة للعنصر الذكوري لأجل الاحتكاك بواقعه ولأجل ركوب جميع مغامراته الليلية منها والنهارية، الجنسية منها والسياسية، الخ... ما يكسبه تجارب وخبرات حياتية جد مهمة وأساسية كذلك لإغناء الكتابة الأدبية والإبداعية بشكل عام... هناك

من متابعتي لما ينشر في الصحف والمجلات الورقية والالكترونية من طرف قصاصي الأجيال العربية الجديدة بما فيها، طبعا، المغربية، أن القصة المغربية الجديدة باتت جد متميزة وجد متأققة، بل وهي لن تكون إلا رائدة إذا ما توفر لها، في نظري، ما يلي:

- تجاوز الحزازات الخاوية ("التمكيري" كما هو دارج عندنا كمغاربة وسباق الموضوع يتصل هنا بقصة المغاربة) الناتج، بدوره وبكل تأكيد، عن ذاتيات سيكولوجية مرضية جد فضيحة: (سرطانات "قصصية" معلومة ومميتة طبعا) بين "القصاصين" أنفسهم.

- تجاوز الحزازات بين كافة المؤسسات المعنية بدعم الثقافة المغربية بصفة عامة والقصة المغربية من ضمنها، وإنني كنت وما أزال أتساءل ويتعجب حقيقي كبيبيير: كيف للحزازات هذه أن تكون ورواد بعض الاطارات (سامحها الله) تدعي "الفيرة الثقافية الوطنية" وهي في واقع الأمر لا تبغي، من خلال "أصحابها" / "روادها" سوى ريادة ليست سوى وصولية حقيرة وبالتالي وهمية على حساب المؤسسة والثقافة بعد فشل "أصحابها الكتاب هؤلاء" الفظيع في ذلك عبر خريشاتهم التي يتوهمونها إبداعاً قصصياً !!!

- قيام المؤسسات الثقافية ذات الطبيعة الحكومية بما يلزم.

- الخ...

... الجميل، حقا، في القصة المغربية اليوم، وبغض النظر عن كل ما سبق، وانطلاقاً من متابعتي اليومية لما ينشر منها، أنها ثرية وثرية جداً جداً، وسر ثرائها الأساسي يتمثل في تنوعها المتنوع بدوره حسب تنوع اجتهادات مبدعيها الحقيقيين من الناحية الفنية، وإن كان هذا التنوع لا ينبغي له أن يتخذ تلك الأشكال من تلك "الصراعات" الخاوية، بل والخسيسة أحياناً فيما بين "بعض" "القصاصين" التي تطفو، بين الفينة والأخرى، على صفحات وسائل الإعلام وخصوصاً منها الالكترونية التي

نعم، وإنني لأكررها للمرة المليون، إنه زمن القصة القصيرة بالمغرب والأمريعود، بالنسبة لي بكل تأكيد بناء على تجارب وخبرات قصصية ميدانية شخصية جد قحة، إلى إبداعات قصصية مغربية حقيقية يكتبها قصاصون مغاربة حقيقيون وجد مهرة.. أما فيما يتعلق بالذين كثروا على صفحات "جرائدنا" المغربية كالفطرب "بياناتهم القصصية" (وهل القصة في حاجة إلى بيانات؟؟)، والذين تركوا القصة الحقيقية لينصرفوا إلى "بياناتهم" هاته المؤججة للحروب الخطيرة والخطيرة جدا على قستنا المغربية والمدمرة لها بكل تأكيد، فمصيهم وبياناتهم و"قصصهم" وانتهازيتهم هو برميل الزبالة.

طبعا، وانطلاقا من معياني الميدانية، استثناءات نسائية حقيقية، وعلى قلتها المشجعة، رقت بكتاباتنا القصصية إلى مستوى مناقشة الواقع المغربي بناء على احتكاك به وعلى مستواه السفلي حتى، فيما البقية الباقية من "الكاتبات القصصيات"، لا تتقن ولا تجدن في "كتاباتهن" سوى مواصلة ذاك "البكاء السردى"، حد العويل، المرضي القديم جدا على "تفضيل" المجتمع للرجل على المرأة وعلى الرغم من كل تلك الامتيازات الحقيقية فعلا التي منحها الدولة المغربية على عهدها الجديد تحديدا للمرأة المغربية: إنها حقا مشكلة حقيقية تكاد تتقاطع ومعضلة حقيقية: إنه واقع ملموس وقائم وليس رجعية مني، أنبذها شخصيا.





## كلمة اتحاد كتاب المغرب

عبد الرحيم العلام

عند مبارك ربيع نسا بعد آخر، منذ ما يزيد على ثلاثة عقود من الزمن ومن الكتابة والتفكير والتأمل والبحث، قد فرضت نفسها وعمقها الإبداعي على كبار نقادنا العرب، كما شكلت، وما تزال، متنا أساسيا في الأطاريح والأبحاث الجامعية، وفي غيرها من فضاءات التلقي والمتابعة.

ولا غرابة في ذلك، مادام أن مبارك ربيع هو واحد من الكتاب المغاربة الذين يساهمون، وبشكل مهيم، في بلورة خطاب سردي حدائي، تحمل كاتبتنا مسؤولية إغنائه والإضافة إليه وتطويره، منذ ستينيات القرن الماضي، إلى جانب كتاب مغاربة آخرين من جيله، ممن لازالوا، لحسن الحظ، يضيفون إلى المنجز السردى المغربي - وإن كان ما يزال يشكو من ندرة في التراكم ومن محدودية في الانتشار، على مستوى التلقي والمقروئية - بنصوصهم الروائية والقصصية، عبر إيقاع أصبح عند مبارك ربيع تحديدا، في السنوات الأخيرة، أكثر حركية مما كان عليه الأمر في البداية، وخصوصا على مستوى كتابة الرواية.

فمنذ العقد التسعيني من القرن الماضي، نلاحظ أن مبارك ربيع قد بقي وفيًا لكتابة الرواية أكثر من وفائه لكتابة القصة القصيرة، وإن كان ينشر بعض نصوصه ومجاميعه القصصية من حين لآخر، وذلك بمثل وفائه المتزايد لنفس المقاس والحجم الموحد الذي تصدر به نصوصه الروائية ومجاميعه القصصية، حيث أصدر الكاتب، على امتداد العقد الأخير فقط من القرن الماضي وما انصرم من العقد الجديد، ستة نصوص روائية، في الوقت الذي لم يصدر فيه الكاتب سوى مجموعتين قصصيتين طوال المدة نفسها، وكأننا، هنا، بمبارك ربيع ينتصر لزمن الرواية على حساب زمن القصة القصيرة، هذا الجنس الأدبي الذي كتب فيه الكاتب أمتع نصوصه وأقواها.

نرحب بالأديب المغربي الكبير، القاص والروائي الأستاذ مبارك ربيع، في هذا العرس الأدبي الرفيع، وفي الدورة الثانية للمهرجان الوطني للقصة القصيرة، احتفاء بتجربته الأدبية المتميزة والخصبة، وخصوصا في جانبها الأدبي القصصي، بالنظر إلى ما راكمته تجربته القصصية من نصوص لافتة وأسئلة متجددة، وإلى ما حققته من إضافات نوعية إلى المنجز القصصي عموما، في المغرب وفي العالم العربي. نحقي اليوم، إذن، بتجربة أدبية رائدة في مشهدها الأدبي المغربي، والعربي عموما، هي تجربة مبدع كبير، ماقتنى يواصل، بشكل دينامي ومتطور، إثراء التراكم السردى الأدبي العربي، بنصوص سردية، تتنوع مضامينها وأسئلتها، وتتوسع مجالات تأويلها أيضا، إذ أصبح من اللازم اليوم على نقادنا وباحثينا، في المغرب وفي العالم العربي، أن يولوا مزيدا من الاهتمام والرصد لمثل هذه التجارب الأدبية الثرية، وذلك بمثل ما حظيت به نصوص مبارك ربيع السردية الأولى، منذ سبعينيات القرن الماضي، من اهتمام نقدي وتحليلي واسع ومكثف، من قبل نقاد مغاربة وعرب، اهتموا، بأشكال متفاوتة ومختلفة، برصد هذه التجربة، في بعدها التداولي العام، السردى والحكاى والدلالي، وإن بدرجات متفاوتة من ناقد لآخر.

صحيح أن بعض المبدعين عموما قد لا يعينهم النقد كثيرا، وهو موقف سبق لمبارك ربيع نفسه أن عبر عنه في أكثر من مناسبة، وفي أكثر من حوار معه، من دون أن يكون ذلك الموقف، بالنسبة له، نهائيا، أو نابعا من إحساس لديه بلا جدوى النقد وتأثيره. فضرورة النقد والمتابعات التحليلية اليوم هي بمثل ضرورة الإبداع نفسه أو يزيد، لكن المهم هنا، هو أن هذه التجربة الأدبية السردية، كما تتبلور وتتطور

ربيع قد مر بعدد المحطات والتلويينات الأساسية، بما في ذلك خاصية التوسع التي أصبحت تطبع هذه التجربة على مستوى التلقي والمقروئية، وهو ما يعكسه كذلك انفتاح البرامج التعليمية والدرس التربوي في المغرب على المنجز الروائي لمبارك ربيع، من خلال ثلاثة نصوص روائية لحد الآن، ضمن مختارات المؤلفات الأدبية المقررة في التعليم الثانوي، الطيبون، رفقة السلاح والقمر، بدرزمانه، مما يساهم بدون شك في توسيع قاعدة المتلقين لنصوص ربيع الروائية، بما يوزي ذلك من قدرة هذه النصوص، التي تم اعتمادها ضمن هذا الإطار التداولي الواسع، على الاختراق والتأثير والنفاذ وتحقيق الاستجابة لدى جمهور المتلقين من التلاميذ، ومن الأطر التربوية على حد سواء.

ومما لاشك فيه أن المداخلات والشهادات التي سيقدمها الإخوة المشاركون في هذا التكريم، وفاء لكاتب قصة كبير ببلادنا، ستسلط مزيدا من الضوء على هذه التجربة القصصية الرائدة، في تحولها، وفي تطورها وتجدها على مدى عقود زمنية خلت.

ولا يسعني، هنا، سوى أن أجدد، باسم إخوتي في المكتب التنفيذي للاتحاد وفي المديرية الجهوية للثقافة، شكرنا الجزيل للأستاذ مبارك ربيع، على قبوله هذا التكريم الذي يستحقه من منظمة كان هو أحد مؤسسيها، وواحدا ممن انخرطوا في أفقها الثقافي والنضالي إلى اليوم، كما أشكر كل الأخوات والإخوة الذين لبوا دعوتنا للمشاركة في هذه الدورة الجديدة من المهرجان الوطني للقصة القصيرة، وتحديدًا مشاركتهم في رد جانب من الوفاء إلى قاص مغربي أمتع الأجيال وأثرى مدوتنا القصصية بعدد إنتاجه وأسلته وإبداعه.

الشكر موصول أيضا للأستاذ المبدع عبد الكريم جويطي، المدير الجهوي للثقافة بجهة تادلا-أزىلال، على تنسيقه المحكم وعلى دعمه ونضاله المتواصلين، في سبيل تنظيم هذا المهرجان، إذ لولاه لما واصلنا الخطى، ولما جمعتنا هذه اللمة الدافئة بقاصات وقاصين وأدباء وباحثين من مختلف الأجيال والحساسيات، احتفاءً بجنس أدبي رائد في ثقافتنا العربية.

وإذا كان مبارك ربيع قد طلق كتابة الشعر منذ مدة، فإنه لم يتوان عن المساهمة في تشكيل خطاب سردي ونظري حول القصة القصيرة في المغرب، وذلك منذ كتاباته الأولى الرائدة عن القصة القصيرة، حيث بدأ نشر أولى مقالاته بمجلتي "دعوة الحق" و"أفاق" في ستينيات القرن الماضي، وإن بدا أنه في السنوات الأخيرة يميل إلى الكتابة عن الرواية تحديداً، وقد نجد له ولغيره بعض العذر في ذلك، بالنظر إلى كون ملتقياتنا الأدبية والنقدية العربية اليوم، أصبحت تولي اهتماما خاصا ومتزايدا للرواية على حساب القصة القصيرة...

هذا الوضع، إذن، قد يستلزم من مبارك ربيع، ومن غيره من الكتاب المغاربة الوازنين، العودة بين الفنية والأخرى، ولو بمثل استراحة المحارب، إلى كتابة القصة ومد المشهد الأدبي في المغرب، بنصوص قصصية، هو في أمس الحاجة إليها، وتلك رغبة ربما انتبه إليها أخيرا كل من ربيع والمديني وبرادة وصوف، في عودتهم المتجددة إلى كتابة القصة، ونشرهم لمجموعة قصصية لكل واحد منهم. كما أنها دعوة لا تقتصر في أي حال من الأحوال، بتقييد حرية الكتابة وحرية التفكير لدى هذا الكاتب أو ذاك، خصوصا وأن بعض الأسئلة والقضايا الراهنة، والقيمات المهمة التي يستوحىها مبارك ربيع ويصوغها، ويعيد إنتاجها في رواياته، يبقى جنس الرواية أهلا لها، وأنسب قضاء، وأحسن وعاء تعبيرى ملائم لتمثلها أكثر من جنس القصة القصيرة، وهو ما قد يبرر هذا التوجه المتزايد لدى ربيع نحو كتابة الرواية أكثر من إقباله على كتابة القصة القصيرة، أمام تزايد أسئلة راهننا، في مكوناته المختلفة، واتساع قضاياها، وأيضا أمام تشعب مشاكله وأسلته.

أعود لأؤكد من جديد أن تجربة مبارك ربيع الأدبية أضحت تستوجب اليوم إعادة قراءتها وتأملها، في تراكمها المتزايد وفي تكاملها المختلف.. ومما لاشك فيه أن إعادة طبع هذه الأعمال الروائية والقصصية كاملة، سيشكل مناسبة ملائمة لإعادة قراءة هذا المتن السردي وإعادة تأمله، في ضوء تكامله وامتداد أسئلته من نص لآخر، وفي خصوصياته وتنوع دلالاته، خصوصا وأن المشروع السردي لمبارك

## المبارك الربيع

إدريس الملياني

1

استجاب العالم فعلاً لنداء ونضال الجمال وكل أنواع الإبداع الإنساني فكانت الحياة على الأرض أفضل وأجمل حالا ومآلاً.

ومباركة وربيعية أيضاً مدينة بني ملال الراسخة والشامخة والباذخة الجبال والجمال، التي لها على الثقافة المغربية الأيادي السابغة البيضاء، وبكل ألوان الامتنان والعرفان بالجميل، ولأهلها ومثقفها ومبدعيها الأيادي السابغة، التي يمكن العد منها ولكنها لا تعدد، كما قال الشاعر القديم:

له أياد علي سابغة أعد منها ولا أعددتها  
نعد منها أرقاماً ونعد منها أقلاماً كذلك. ومن لا يعد من عشاق كل أنواع الإبداع الإنساني ومن محبي الأدب المغربي الجميل، والربيع المبارك، المزهر والمثمر المواسم والحقول في التجربة الرائدة لقيودوم القصة وعميد الرواية وأحد المؤسسين والمكرسين والمدرسين الأوائل، لحدث الأدب المغربي، طوال عقود من العمل الإبداعي، الذي كان فيه للأستاذ مبارك ربيع القدح المملئ.

ليس هذا الحراك، الربيعي المبارك، مغرباً ومشرقاً، جديداً، إلا على من لم ينتظره. ولم يناضل من أجله، منذ زمن بعيد. أذكر في المنامة، كتب لي أحد الأصدقاء، من شعراء البحرين، إهداء، على أحد دواوينه، مهوراً بكلمات، استشرافية، لم أدرك معناها العميق، إلا هنا والآن، قال فيها: الربيع لا يأتي، الربيع نذهب إليه. وما نحن، هنا والآن، في هذه الحضرة الربيعية والاحتفائية المباركة، نأتي ونذهب، جميعاً، إلى الفن والفكر الاستشراقي التنويري، المجسدين في نصية وشخصية أديبنا وحبيبنا الأستاذ مبارك ربيع، الذي لا نحتمي به فحسب وإنما نحتفل معه أيضاً بأديبنا المغربي الحديث، الذي اختزل مستقبل أحلامنا الماضية، واختزن ماضي أيامنا الآتية، وهو كما يحلوا في القول، دائماً، متصالح الأجيال، ومتلاقح التجارب والأشكال ومنفتح اللغات والآمال على محيطه القومي وأفق الكوني الإنساني.

2

مباركة وربيعية، إذن، هذه المجالسة الممتعة المكاشفة، في ضيافة اتحاد كتاب المغرب، وحضرة كل هذه العيون، التي أبدعت وأمتعت واستمتعت بجمال النضال ونضال الجمال، الذي قال عنه كاتب "اليالي البيضاء" و"الجريمة والعقاب" وغيرهما من الروائع، دستويفسكي، عبقر الرواية الإنسانية: إن الجمال وحده يستطيع أن ينقذ العالم كله. ولو

3

في مطلع الستينيات كانت بداية الأستاذ مبارك قصة وفي منتصفها رواية. ويحدثنا عن ميول مسرحية مبكرة ومحاولات شعرية لم تنشر. وفي تلك الحقبة الستينية الخصبة نضالاً وجمالاً كان الميلاد الحقيقي للكتابة الأدبية الحديثة، ولجيل جديد من الكتاب والشعراء، المثقفين، العصاميين، العضويين،



لم يكن الأستاذ ربيع مجرد عضو فاعل ومسؤول داخل اتحاد الكتاب، طوال عقود، بل كان ينظر إليه دائماً مؤسساً فعلياً ورئيساً رمزياً له ومُمثِّله في محافل الثقافة والأدب وروابط واتحادات الأدباء والكتاب العرب. لقد أهدتنا الثقافة واتحاد الكتاب صداقات ثمينة، هي أعلى من الدنيا وأعلى من متاع الحياة، مثل صداقة كل هذي الوجوه والعيون الثقافية العزيزة، المتألقة في هذه الاحتفائية الربيعية المباركة. ذكريات جميلة ملء العين والقلب والوجدان، هنا، في مغربنا الذهبي الغروب الحبيب، وهناك، في وفود اتحاد الكتاب، إلى اليمن السعيد، في مؤتمر الأدباء والكتاب العرب بعدن ومهرجان الشعر بصنعاء، وفي ماضي ومستقبل أيامنا وأحلامنا الآتية.

وفي موسكو، قبل أن يغادرها، أوصى المستعربتين الروسيتين، صديقتي كتاب المغرب، الأولغين الصغرى والكبرى بي خيراً وقد برّتا بوصيته وهل يُرد طلب للمبارك الربيع، هذا، المعاشي، الذي تُقدّم الورود والأزهار هدية من أياديه السابغة البيضاء، وبكل ألوان الامتتان والعرفان له بالجميل والجمال.

بني ملال 27 ماي 2011

الملتزمين بقضايا الإبداع الاجتماعي، الذي هو اليوم هذه النهضة الربيعية المباركة، للأدب المغربي، التي لم يعد أحد في أي مكان يعتبرها بضاعة تُرد أو هامشاً تابعاً بل مركزية قوية، فنية وفكرية، عبر جمالها البحار، ولا ينقصها إلا النظرة في وجهها العزيز واعتراف ذويها بالفضل لمبدعيها، من جيل الآباء والأبناء، الروحيين والثقافيين، الذين كانوا وما زالوا حطباً المحرقات، التي لم ينالوا منها إلا الدخان، طوال عقود من القبض والسير على الجمر. وبالتالي، ليس هذا الحرائك، الربيعي المبارك، جديداً على بنات أفكارهم أو بعيداً عن ثمار أياديهم السابغة البيضاء، التي يمكن العدّ منها ولكنها لا تُعدّد. كما لا يمكن، لي على الأقل، حصر "الأعمال الكاملة" الإبداعية والفكرية والاجتماعية، للأستاذ مبارك ربيع، التي لم يُعرف عنها ولم يُنشر منها إلا القليل الجميل، رغم أنه دخل كل بيت مع تلاميذ المدارس وطلاب الجامعات. ولكن، يمكن لي، كغيري من قرائه، المعجبين، وأصدقائه، المقربين، الحديث بلا انقطاع، عن الذكريات الجميلة، التي عشناها جميعاً معه داخل وخارج المغرب. وإذا لم يسعفني مطلع الستينيات إلا بصداقته سماعاً، في الدار البيضاء، والحي المحمدي بالذات، الذي عشنا معاً فيه "بعيداً عن كُتب" فقد أسعدني اتحاد الكتاب بالعمل إلى جانبه في مكاتب مركزية كثيرة.

## مبارك ربيع

### صداقة عمر

محمد الدغمومي

له، وأجمل ما يصنع الإبداع هو أن يشعرك بصداقة الكاتب.

قد أكون من الذين يشكون في شهادات الكتاب وكما يقال لا تجوز قضائيا شهادات الأهل والأصدقاء، ولا الخصوم الذين يجهلون طبيعة الكتابة ولعلي أشعر بالحرج لأنني أخشى أن تعتبر كلمتي شهادة مناسبات، أو شهادة كاتب يتغيا الحديث عن نفسه يخرجنني السقوط في خيانة الكلام امن أجل الكلام.

أقصد أن أي شهادة يقدمها كاتب في حق كاتب تضع الكاتب صاحب الشهادة في مأزق، يقع فيه الكثير من الكتاب حيث تتم الخدعة بالخلط بين الأنا والهو،

كيف يكون هو أناه وكيف أنفي الأنا لصالح الكاتب،

لن أتحدث عن علاقتي بربيع في الكلية حين كنا نلتقي بالصدفة ولا عن لقاءاتي به في الندوات واللقاءات الأدبية. لن أتحدث عنه في اتحاد كتاب المغرب،

أريد فقط أن تكون شهادتي شهادة الزمن الذي يعبر ولا يحمل من معنى سوى أننا موجودون، أحياء، ونسير قصصا قصصا، ونكتب رواية الحياة، ويقرؤها كل من موقعه ومكانته.

أريد أن تكون كلمتي عما ترسب لدي من قراءة أعمال الكاتب مبارك ربيع: ربيع الكاتب الكبير، صديقي الكاتب ولا شيء يشفع لي أن أتحدث عن أشياء أخرى، صداقة عمر.

أن يتحدث كاتب عن كاتب بدعوى أنه يقدم شهادة في حقه تقديرا واعترافا ومودة أمر مطلوب في حقل الكتابة ومستحب في الحقل الثقافي والاجتماعي،

نعم لأن كل كاتب له اعتباره من حيث المبدأ يستحق التقدير ويستحقه أكثر حين يكون حاضرا في حقل الكتابة ويحتل فيه موقعا متميزا:

أعني أن الكاتب الذي يحترم الكتابة جدير بالاعتبار لأن الكتابة مطلب ثقافي اجتماعي ونفسي، فإذا ما تميز الكاتب وحاز الإعجاب ورسخ اسمه في ذاكرة المجتمع واستجابت أعماله لحاجة الناس إلى الجمال والتطهير والمعرفة وساهمت في خلق الوعي الجماعي بأهمية الكتابة والإبداع الأدبي والفكري، فهو يستحق أن يقدر ويحتفى به وأن ينظر إليه بوصفه قدوة ونموذجا في مجال تميزه

مبارك ربيع أحد كتابنا الذين نقدرهم وشهادتي التي أقدمها الآن ليس زمنها الآن، بل زمنها ممتد في زمن الما قبل والما بعد، لأنها قبل أن تكون شهادة في حق كاتب هي أصلا متعلقة بالإبداع الذي له زمنه الممتد، الذي يظل مستمرا متجددا بتجدد القراءة والحاجة إلى الإبداع.

علاقتي بإبداع ربيع مبارك ربيع هي علاقة بنصوص قبل أن تكون علاقة تعارف أو علاقة زمالة انتماء إلى كلية واحدة أساسها الاحترام والمودة والتقدير، كل كاتب هو صديق حميم لكل من يقرأ

نفسه . واختار موقع العارف الخبير، يقيس الحاضر على الغائب والغائب على الحاضر ، ويعبر مسالك الأدب والحياة بخطى حذرة :

كيف تمكن من ذلك ؟ لقد انخرط ربيع الكاتب منذ البدء في عملية مضاعفة أن تكون تجربة الحياة مفتوحة على تجربة الكتابة وعلى العلم بالنفس البشرية تربويا ووجدانيا ، أي من خلال علم النفس الاجتماعي والتربوي. وتجربة الأدب كما سطرها كتاب كبار مثل نجيب محفوظ وعدد من كتاب الرواية العالمية ،

أستطيع القول إن السر الذي اهتمت به هو الذي أجده كلما قرأت روايات الرجل وأعماله القصصية ، هو الس الدافع إلى البحث عما يحرك الإنسان ويحكمه .. السر الذي يتجدد

ولا تقنع بالوقوف عند خط انتهاء ، انتهاء المعرفة والنص ، كل نص هو نظر وبحث عن تعرية الضغوط التي تثقل كاهل الإنسان مهما تبدلت أفعته. كل رواية فيها انتقال محفوف بالمغامرة : البحث عن وضع اجتماعي مصادر . انتقال من وضع إلى وضع مراقب محفوف بسوء الفهم . انتقال من مكان إلى مكان يفقد فيه الإنسان حريته : انتقال من الوهم إلى عالم الحقيقة والصدمة ، واللجوء على الوهم مجددا .....

هنا يتعلق الأمر بالروايات أساسا ، الروايات التي تترجم عملية تمثله للحياة من خلال مصائر الشخصيات الأفعنة ، والذين يمكن أن يكونوا أفرادا يسكنون قبل ذلك ذاكرة الكاتب . وتكتسي ثوبها الرمزي في قصصه القصيرة ، وتتبدل وتتغير لكنها محكومة بما يحكم شخصيات الروايات ، ولا خلاف إلا في جعلها حالات تعيش اللحظة .

القصة القصيرة لديه قطعة في مرآة متشظية ، لو اجتمعت لأعطت رواية كبرى هي رواية ربيع مبارك التي يستحيل أن يكتبها كاتب في زمن له نهاية .

معنى ذلك ، أن كل من كتب رواية أو قصصا

عمر الكاتب يبدأ عندي كما عند غيري لحظة قراءة أول عمل من أعماله لحظة يقرر القارئ أن يحتفظ به لنفسه ليرافقه في خلوته و استشارته ، وقد كانت هذه اللحظة ت مع رواية ” الطيبون ” واستمرت مباشرة مع قصص منشورة في ” آفاق ” ، فأصبحت أتمثل صورة الكاتب من خلال ما أقرأ ، ثم من الفرص التي أتاحتها اتحاد كتاب المغرب في دار الفكر قبل الطيبون ، ثم في زنقة سوسة وفي مؤتمرات اتحاد الكتاب . يومها كنت مهموما بأسئلة الكتابة الأدبية ، بصفتي أستاذًا للأدب وكاتبًا ينشر محاولاته في الصحف وفي مجلة ” أفلام ” المغربية ، قبل أن أصبح عضوا في اتحاد كتاب المغرب ،

فلم تعد العلاقة بمبارك علاقة قراءة واهتمام بل أكبر من ذلك ، صارت علاقة مع كاتب أتمثل وجوده مضاعفا وموجودا على مرآة مزدوجة تريك ملامح الرجل من خلال نصوصه وتقرأ نصوصه من خلال هيئته وشخصه الحي الجاد والودود المرح . هذه قراءة تتم وتنم عن إرادة معرفة تتجاوز معرفة المعلوم إلى اكتشاف سر الإبداع فقط ، ولا تهتم بأي معرفة بسر الشخص سر الشخص حريته التي لا يجوز الاقتراب منها .

لكن سر الكاتب هو ما يجعلنا نقر له بالاعتبار ونلاحقه بالقراءة والنقد : سره هو مجموع شفرات ارتبطت في ذات الكاتب بمنطق لا يشبه منطق ما هو مشترك وعام في حياة الناس ، وينعكس في أعمال الكاتب لا كما ينكس على حياة الناس وأعمالهم ، سر الكتاب يختلف من كاتب إلى كاتب ، فكثير منهم قد ينشأ في البادية وينتقل إلى المدن الكبرى ، ويظل فقط مرهقا بانتقاله ، وليس له من هم سوى البحث عن لحظة استواء مع نفسه ، ويكتب فقط من أجل إشباع الرغبة لامتلاك اللحظة ، عمليا أو توهمًا ..

لكن مبارك تخفف من عنف اللحظة وحولها إلى شغل أدبي بأفعنة أناس معاندين ومكافحين وعاملين ، ويحملون الأسئلة التي يطرحها هو على



وجود للإنسان والمجتمع إلا بالسياسة. وفي السياسة ، لكن مبارك يتحاشى جعلها موضوع كتابته .

والقضية الثانية أن مبارك كاتب أخلاقي ، وحين يتناول سلوكيات وممارسات غريزية يرفض اللغة التي تفسر الواضحات بالفاضحات، فهو لا يتنازل عن إيمانه بالبعد التربوي للأدب، ويترك للتأويل والمؤولين الاختيار في الفهم والتخيل.

والقضية الثالثة أن مبارك كاتب باحث، يتمثل والحالات ويعطيها قالباً أدبياً تخييلياً ،

والقضية الرابعة أنه جعل الكتابة الأدبية مختبراً يجرب في أساليب لا تكرر نفسها : تنوع في الشخوص والحالات. تنوع في تشكيل النص بناء وتركيباً، لغة وصوراً .

ومن يقرأ مبارك وقصصه القصيرة سيجد أن هناك مسافات ومراحل تبدل بين أول مجموعة قصصية وأول رواية ، وبين آخر مجموعة قصصية وآخر رواية .

إذن هنا نستطيع أن نتحدث عن سر الكاتب، من يقرأ الكاتب لن يجد الشخص ، لكنه يجد الكاتب الذي نقدره بصدق... الصديق الذي يجعلنا نكتب ونقرأ بحثاً عن سر الكتابة...

قصيرة واعتقد أنه كتب رواية استنفدت كل ما تمثل في حياته وحملت كل ما استطاع تخيله ومعرفته هو كاتب انتهى قبل أن يبدأ ومات وعجز عن فهم الحياة. أصلاً، هذا سر مبارك .

وبعض من ينتهي يختار أن يكتب نصاً واحداً يتكرر يطبق وصفة لا علاقة لها بالإبداع والخلق ومبارك لا يملك وصفة نهائية إنه، يعبر مراحل القصة القصيرة ويرسم فيها مراحل في كل مرحلة نصوص مغايرة لغويا وتقنيا

، هناك قصص شعرية اللغة، هناك قصص حوراية ، هناك نصوص وصفية :نصوص شذرية نصوص استيهامية . وأخرى استبطانية، نصوص تحليلية بخبرة المهتم بالدوافع والمخاوف ...

وبالرغم من هذا الزخم في البحث وتنوع الحالات والمشكلات الاجتماعية والنفسية ، نواجه حقيقتين خلافتين بين النقاد والكاتب، لكني لا أحب أن تكونا مثار جدل :

القضية الأولى أن ربيع يضع السياسة في مكان تأويلي غير معلن ويتجنب طرقة من خلال موقف صريح ؛حقاً إن السياسة حاجة وضرورة إنسانية ولا

## مبارك ربيع ربيع إبداعي متجدد

### نجيب العوفي

وكان أحد المؤسسين الأوائل للرواية المغربية، من خلال روايته المتميزة (الطيون) الصادرة عام 1972. والتاريخان الأنفان، 1969، 1972 يؤرخان فحسب، لزمن طبع ونشر العملين المذكورين، أما بصدد الانطلاقة الأدبية الفعلية لمبارك ربيع، فهي تعود إلى بواكير الستينيات من القرن الفارط، من خلال القصص والمقالات التي كان يدأب على نشرها في بعض الصحف والمجلات الوطنية والعربية، كالعلم والتحرير ودعوة الحق وأقلام والعربي...

كما يعد مبارك ربيع أحد المنخرطين الأوائل في اتحاد كتاب المغرب عام 1961، بل يعد بحق، أحد المؤسسين والحاضنين الأوائل لاتحاد كتاب المغرب. وعلى الرغم من أن المجال المغربي التخصصي لمبارك ربيع، هو علم النفس، حيث يشتغل كأستاذ باحث في هذا العلم، بكلية الآداب بالرباط، وحيث أصدر في هذا المجال، كتابين جادين وهما (عواطف الأطفال) و(مخاوف الأطفال وعلاقتها بالوسط الاجتماعي)، على الرغم من هذا التخصص المغربي - الأكاديمي والمهني، فإن هوى ربيع الحقيقي والحميمي، هو هوى أدبي وإبداعي، وقدره المقدور قدر أدبي وإبداعي.

ومع ذلك، لا نرى ثمة تعارضا أو تناقضا بين الهوى الإبداعي لربيع وتخصصه المغربي الأكاديمي. لا نرى ثمة تعارضا أو تناقضا بين الأدب

قلة قليلة هم الناس الذين تطابق وتوافق أسماؤهم مسمياتهم. والأسماء كما نعلم، ضربان، الاسم الصفة ولا يشترط فيه التوافق بين الاسم والمسمى. فقد يسمى الشخص جوادا أو كريما، ويده مغلولة إلى عنقه. ثم الاسم الدال، وهو الاسم الموافق لمساه الدال عليه، حقيقة لا مجازا وأحسب أن اسم مبارك ربيع، من تلك الأسماء القليلة التي يطابق فيها الاسم مسماه والدال مدلوله.

فهو اسم مبارك على الأدب المغربي الحديث، وهو ربيع إبداعي متجدد، لا ينضب ماؤه ولا ينصل بهأؤه.

ولا يمكن لنا أن نتحدث عن انطلاقة الأدب المغربي الحديث، دون أن نتستحضر اسم مبارك ربيع.

لا يمكن لنا أن نتحدث، على وجه التحديد عن انطلاقة القصة المغربية الحديثة، والانطلاقة الرواية المغربية الحديثة، دون أن يحضر معنا اسم مبارك ربيع.

فقد كان أحد المؤسسين الأوائل للقصة القصيرة المغربية، في نسختها الجديدة، المنقحة والمزيدة، من خلال مجموعته القصصية الرائدة (سيدنا قدر)، الصادرة عام 1969.

- وعلم النفس، وتحديدًا بين القصة والرواية وعلم النفس.
- وهل ثمة قاص أو روائي حقيقي وأصيل، لا يسبر أغوار النفس البشرية، ويتنطس أسرارها ودفائناتها، وقوتها وضعفها ؟
- إن الأدباء الحقيقيين، أكاديميات لعلم النفس، حسب تعبير سيجموند فرويد. وما تزال اصداء واطياف المجموعة القصصية الأولى التي قرأتها لمبارك ربيع، (سيدنا قدر)، عالقة ولاصقة بذاكرتي ووجداني بخيوطها السردية - الحكائية الشائقة، وباستبطاناتها النفسية والوجدانية العميقة للأغوار الداخلية لشخصها.
- ما تزال بالضبط والتحديد، قصة (سيدنا قدر) ماثلة في الذاكرة، بشقاء وبؤس وأمل وشوق بطلتها الحاملة بسيدنا قدر، المطل من عليائه في ليلة القدر، كي يرد لها شعرها المفقود ويخفف عنها عناءها وشقاءها مع سيدتها المتجبرة.
- أشير هنا إلى هذه المجموعة، باعتبارها أول العزف الإبداعي السردى لدى مبارك ربيع.
- وأول الغيث قطر ثم ينهمر، كما قيل. وقد جاء الغيث الإبداعي لدى ربيع بعدئذ سخيا نديا ومنظما، من خلال رواياته ومجاميعه القصصية اللاحقة. وهذه للتذكير جردة بها /
- 1/ القصص /
- سيدنا قدر.
- دم ودخان.
- رحلة الحب والحصاد.
- البلوري المكسور.
- من غرب لشرق.
- 2/ الروايات /
- الطيبون.
- رفقة السلاح والقمر.
- الريح الشتوية.
- بدر زمانه.
- برج السعود.
- من جبالنا.
- درب السلطان، في ثلاثة أجزاء :
- نور الطلبة.
- ظل الاحباس.
- نزهة البلدية.
- ايام جبلية.
- اضافة الى سردياته ومحكياته للأطفال والفتيان التي نذكر منها /
- احلام الفتى السعيد
- ميساء ذات الشعر الذهبي
- بطل لا كغيره
- طريق الحرية.
- ... والجرب حفيظ، والتبع ثر.
- ويبدو من الصعب ان نصنف اعمال ربيع، الروائية والقصصية، الى المذاهب والمشارب الادبية المعروفة، كالواقعية والطبيعية والرمزية والنفسية، الخ..
- انها كل ذلك، وافي من ذلك. ولا يمكن تصنيفها في خانة واحدة. وقصاري ما نشير اليه هنا، بصدد رواياته وقصصه، انها ترصد وتسرد بحنكة ابداعية متمرسه، وشفافية لغوية وفنية عالية، التفاعلات والتحولات التاريخية والاجتماعية والنفسية التي عاشها وتقلب فيها المغرب منذ بدايات القرن الماضي الى الآن.
- وثلاثية ربيع المستفيضة (درب السلطان) تعد في هذا الصدد، من الروايات النهرية القليلة في الادب العربي الحديث.
- كما نشير ايضا الى ان ربيعا، ظل في رواياته وقصصه الغزار، حريصا على حداثة متجددة ومتزنة، لا تتجنى بعيدا صوب التجريب الشكلي المغامر، بل تراعي الانسجام والملاءمة بين الشكل والمضمون، بين المثنى الحكائي والمبنى الحكائي، ومن ثم تبدو قصص وروايات ربيع، ذات درجة تشخيصية وتمثيلية عالية وراقية.
- انه يكتب القصة القصيرة ويكتب الرواية، وهو



بتاتا عن الكتابة القصصية ولم توهن او اصره معها، فظل وفيا لها وحريصا على رفقتها. وهو في هذا يذكرنا بكبار الروائيين، من غرب لشرق، تولستوي، همنجواي، شتاينبك، فولكنر، بلزاك، نجيب محفوظ، عبد الرحمان مجيد الربيعي، عبد الكريم غلاب، الى آخر من جمع بين الحسنيين الابداعيين، السرد الروائي والسرد القصصي. وكأن القصة القصيرة هنا، بمثابة الواحة الظليلة التي يلوذ بها ويتنصّل المسافر بعد طول تسيار، بل لم لا أقول، أن القصة القصيرة كانت بالنسبة لهؤلاء الكتاب ولسواهم من الكتاب من غرب لشرق، هي الاصل ونقطة الانطلاق، هي القطر الذي اعقبه الغيث.

وصفوة القول،

إن ربيعا يوزع هواه الابداعي، بين الرواية والقصة القصيرة، ذهابا وإيابا، غدوا ورواحا بينهما. وفي كليهما معا، يظل ربيع مجليا ومجيدا ومجددا. لأن عشق السرد واللغة، أولا وأخيرا يسكن منه السوياء من القلب، سواء استطال هذا السرد أم قصر. انه، بحق، أحد ساردينا ومؤرخينا السريين المهرة، الذين بوؤا سردنا المغربي مكانة عالية وبهية.

إنه، عودا على بدء، ربيع متجدد لهذا السرد. فله منا جميل التحية

على وعي تام واحساس يقظ بأنه "يقص" و"يروي" شيئا ذا دلالة وممتعة وفائدة.

يقص ويروي مادة حكاية - تخيلية مستمدة ومقترفة من آبار الحياة الدافقة ومياها الجوفية الحارة، ومن ثم فانت واجد في روايات وقصص ربيع متعة الحكيم وثرأه وتنوعه.. ومن ثم انت مدرك وشاعر بحرص ربيع على صيانة واستثمار المكونات السردية الاساسية، من احداث وشخوص وامكنة وازمنة حرصه على صيانة واستثمار النسيج البنائي واللغوي للسرد، مع تنوع وتطوير هذا النسيج.

وتطاول اللغة ربيعا مطاوعة سلسة، متدرجة في المقامات والسياقات السردية، ومتصادية مع أجوائها. وترقى في بعض المقامات والسياقات الخاصة المتوهجة، الى مراقبي الشعر والاشراق الوجداني، كما يتجلى ذلك، على سبيل المثال، في بعض نصوص مجموعته (من غرب لشرق).

وعلى ذكر هذه المجموعة، لا يسع القارئ حقا، إلا أن يمتن ويحتفي بصدورها، فهي هو كاتب عريق للقصة القصيرة المغربية وفارس قديم من فرسانها وخلانها، ما يزال مأخوذا بجاذبيتها وسحرها، واقعا في إسار هواها وعدواها، لا يملك إلا أن يعود اليها كلما انتأى عنها، بحنين مضاعف وشوق متجدد.

ومع أن الكتابة الروائية قد استأثرت بحيز واسع من جهد ووقت مبارك ربيع، الا انها لم تصرفه

## تنويعات المكان بين العنوان والمتمن في روايات مبارك ربيع

محمد أقضاض

وإبداعية متمعة، وهي التي تميز الكتابة الإبداعية على العموم.

2. العنوان عند مبارك ربيع: وحين نعود إلى الكتابة السردية عند الأستاذ مبارك ربيع، نجد جل عناوين رواياته، ومجامعه القصصية، تندرج في النمط الأخير من العناوين وقلة قليلة منها ترتبط بالنمط الأول. غير أن لمسة العنوان عند مبارك ربيع هي لمسة خاصة تميزه، ففي الغالب تجمع بين المكان والزمان والإنسان، إذا اعتبرنا الشخصيات في النصوص كائنات إنسانية. وهو جمع يتم من خلال الإيحاء. وإذا أشرنا إلى روايتين من الروايات الأولى للكتاب، هما "رفقة السلاح والقمر" و"الريح الشتوية"، ثم نقف مع روايتين من الروايات الأخيرة نلاحظ ذلك التميز...

1.1. رفقة السلاح والقمر: فـ"رفقة" في هذه الرواية تستدعي وجود الرفاق حاملي السلاح، كما تنطوي ضمناً على مكان الرفاق وحمل السلاح، وتشير لفظة القمر إلى زمن محدد هو الليل. وفي نفس الوقت يوحي العنوان من خلال لفظة "رفقة" بالتآلف والتفاهم والتأنس، كما توحي كلمة "قمر" بالروح الرومانسية المتفائلة، بينما تجعل لفظة "السلاح" عبارة العنوان تدل على خوض حرب، وإذا وقعت "السلاح" بين "رفقة" و"قمر" بحمولتيهما فنكون أمام مقاومة لتحرير المكان، فتنطلق المقاومة

تقديم حول طبيعة العنوان: من المعروف أن العنوان يشكل الوجه الأبرز للكتاب، فهو أول ما تقع عليه عين القارئ قبل تصفح هذا الكتاب، لذلك لا يمكن أن يكون العنوان مجرد اسم يوضع على الغلاف، وإنما هو اسم له ماضيه وحاضره ومستقبله كما له عمقه الفكري والمعرفي والفني. لذلك لا بد أن يعتني به المؤلف عناية خاصة، فيصبح العنصر الأول الذي يُفكر فيه قبل بدء كتابة الكتاب إلى أن ينهيته. فيمثل الهاجس الأول والخفي عند كل كاتب. والمفروض أن العنوان هو عبارة تختزل كل المعرفة والطاقة الإبداعية والتخيلية والبلاغية والنفسية عند الكاتب وهو يشتغل بالكتابة، خاصة وأنه يراعي فيه، أولاً، محتوى وطبيعة المكتوب. وثانياً، الذاكرة والمعرفة والتخييل الخاص. وثالثاً وأساساً، المتلقي وعموم سوق القراءة. لذلك يمكن أن يصاغ العنوان صياغة بسيطة تختزل الكتاب بدون موارد ولا مجازية رامزة، وأحياناً تكون هذه الصياغة هي المنطلق الذي يُبنى حوله الكتاب؛ ويمكن أن تدرج هنا صيغة عناوين الكتب العلمية والمعرفية المباشرة، وأيضاً بعض الكتب الإبداعية السردية وحتى الشعرية... وهناك عناوين مركزة في لفظتين أو ثلاثة، تشكل عبارة رمزية عميقة الشاعرية، لا يمكن للمتلقي أن يدرك دلالتها إلا بعد قراءة الكتاب بتمعن. ومثل هذه العناوين تشكل متاهات تخيلية

أن المؤشرين متحكمان في كل مكونات الخطاب... فنحن أمام زمن مفتوح بصيغة النكرة الموصوفة وجميعها بين النهار والليل، وبالطابع المجازي الذي لا يدل على أيام بقدر ما يدل على زمن ممتد، بل على أزمنة. والزمان موصوف بجبلية، صفة أيضا دالة على مكان مفتوح، يختص بالسمو والانطلاق، مكان يرى منه العالم...

ولكن أيضا هي أيام، في الوعي الجمعي للمغاربة، مرتبطة بهذا المكان، أيام مأساوية، أيام جبلية، متعبة وثقيلة، ترمز إلى قسوة الحياة وشدة الإرهاق... هو عنوان إشكالي ومفارق. يمثل عدسة مكبرة من خلالها تنفذ إلى عمق النص، لتقرأ هذه الإشكالية المفارقة. غير أن النص المركزي هذا يتناول بعدا أساسيا ثالثا أكثر إشكالية، هو أن أيام/زمن هنا غير ممتدة، زمن آسن، حركته جامدة متكلسة، مأكرة وملتبسة<sup>3</sup>، على الأقل ضبابية لامعة<sup>4</sup>.

هي أيام آسنة في "راس الجبل" - مكان أحداث الرواية - هو أيضا بعد إبداعي في الرواية، إذ لا جبل، في "بلدة راس الجبل"، "لا رأس ولا جبل، وإنما بقعة منبسطة، إن لم نقل منخفضة"<sup>5</sup>. راس الجبل مكان حضيض عوض الارتفاع والسمو، مكان ساقط، اجتماعيا، عبارة عن أقبية يلفها غموض، على رأسها "الدرب الوراني" و"مرآب جبريلو"، مثلا، فالأول هو وكر فساد وممارسات مشبوهة، أما الثاني فورش ميكانيكي لتفكيك السيارات غير الصالحة وإعادة تشكيلها من جديد، بينما في العمق يغطي قبوا لجمع وتصدير وتوزيع المخدرات وتهريب النساء والرجال خارج البلاد... فيوحي هذا العنوان، سميانيا، بالسمو في الزمان وفي المكان، ونفسيا، أيضا، بالضيق والإرهاق والعذاب، ويوحي نصيا ودلائيا بالانبساط والانخفاض والسقوط. غير أن الزمان وصفته المكانية يتخذان هذه الدلالة لأن محورهما هو الشخصيات...

والحقيقة أن أغلب أسماء الأماكن والشخصيات في هذه الرواية، تمثل إشكالية مفارقة، غامضة. غير

من مكان لحمايته أو لتحرير مكان آخر... وحين نقرأ النص نجد فيه هذا العمق بتفصيل. ويكون بيت القصيد في النص وفي إحياء العنوان، هو المكان رغم أن الكاتب لم يوظف أية كلمة، في العنوان، تدل على هذا المكان مباشرة.

22 "الريح الشتوية"، وكما الرواية السابقة فإن "الريح الشتوية" أيضا لا تحمل أية لفظة تدل على المكان، غير أن الريح لا بد أن تهب من مكان في اتجاه مكان آخر فيتأثر بها أهل هذا المكان. وهو عنوان مجازي يبدو وكأنه لا علاقة له بمحتوى الرواية، ولكن لفظة الريح في حد ذاتها توحي بصعوبة التحمل وبالتشتيت والضياع في المكان الذي تهب عليه، وحين توصف بـ "الشتوية" تكون حاملة لدلالة البرد القارس الذي لا يساعد، في حد ذاته، المكان على العطاء والتخصيب بقدر ما يمهّد لتخصيب الأرض فيه ثم انطلاق زرعها وحرثها. وإذا عرفنا أن الريح الشتوية غالبا ما تهب من الغرب مقابل الريح الصيفية التي تهب حارة من الشرق، فإن إحياء العبارة يتبلور بالتدرج. إن هذه الريح تهب من الغرب ليس فقط لأن الغرب هو جهة من الجهات الأربع، بل لأنه جهة حضارية مالكة للقوة وقادرة على الهيمنة، هو الغرب الاستعماري. وبهذه الخصائص تمكنت الريح الشتوية الغربية من تشتيت أبناء المكان الذي هبت عليه وأضاععتهم في أرضهم. فلم يطبقوا التحمل لذلك بادروا لمواجهة هذه الريح فقاوموها، وهذا أيضا هو عمق الرواية. فيبدو أن العنوان هنا، كما في الرواية السابقة، هو عبارة رمزية توهم بالبساطة ولكنها عميقة الدلالة وحاملة في كيانها لعمق النص.

23 أيام جبلية، وإذا وقفنا عند نموذجين من روايات مبارك ربيع الأخيرة وهما "أيام جبلية"<sup>1</sup> و"طوق اليمام"<sup>2</sup> لتأمل المكان من خلال علاقة العنوان ومتن النص ستنتضح الأمور أكثر.

نلاحظ في هذا العنوان، "أيام جبلية"، أنه يتميز بوصف مؤشر الزمن، "أيام"، بمؤشر المكان، "جبلية"، وهو ما يوحي، قبل مغامرة قراءة النص،



خلال الأسماء، شخصيات رزينة صادقة مستقيمة ونبيلة، فإن حقيقتها النصية هو عكس ذلك تماما، بل هي مرابية فاسدة ساقطة تؤدي أدوارا مخالفة لدلالات أسمائها. ويكتسب المكان شعريته وجماليته من: 1. مفارقتها، اسم وصفة ساميان، ودلالة ووظيفة واطنتان وساقطتان. 2. كونه مجالا لتحرك واشتغال الشخصيات وكافة الفاعلين في النص. 3. سلطته وسطوته، إذ يحول الشخصيات حسب وظيفته يمنحها أسماء وصفات شبيهة بأسمائه وصفاته، ويفرض عليها أدوارا ومهاما شبيهة بأدواره ومهامه ووظائفه في النص. 4. كونه قدر الفاعلين النصيين، إذ من المفروض أن يتعاملوا معه رغم أنفهم ورغم أنهم لا يتعاطفون معه. 5. وهو فضاء متحكم، أيضا، في زمان النص.

2. 4 طوق اليمام: ثمة صورة أخرى للمكان، ربما مختلفة، في "طوق اليمام". "طوق اليمام" هي رواية صدرت بعد "أيام جبيلية"، وعنوانها مخادع أيضا، مثل "أيام جبيلية"، يدل العنوان في معناه الظاهري على تقييد الطير بالطوق، ولكن أيضا يوحي طوق اليمام بمعنى طوق النجاة. ويبدو أن الكاتب سافر من مكان عبر المكان، البحر، كما سافر في الزمان، إلى مكان آخر، الأندلس، ليستوحي هذا العنوان من "طوق الحمامة"<sup>6</sup>... ليصبح "طوق اليمام"... واليمام هنا ليس هو ذلك الطائر البري المعروف حين نتصفح الرواية، إنه نورس البحر، الذي من المفروض، لا مجال لتقييد فيه بالطوق... والمكان في "طوق اليمام"، هو عكس المكان في الرواية السابقة، إنه البحر، البحر بشعاعته وعمقه وعظمته وأهواله وبخياراته وجماله أيضا. والأحداث كلها تجري في البحر وأحيانا في بعض ملحقاته من مثل لسان البحر والميناء والشاطئ والبواخر والقوارب. والشخصيات خاصة الرئيسية، (الرامي والبوعزي ودراعو، حسب الظهور في النص)، نادرا ما ترى البر وتتحرك فيه، جل وقتها يمر في متن المياه وفي ظلمات البحر تتفنن صيد السمك.

أن المتلقي يتشكل أفق انتظاره، وعلى امتداد فصول عديدة 43 فصلا من 61، بملحقاتها، على أن الأمر بسيط تستدعيه الحيل السردية للرواية، وبسهولة سوف ينجلي الغموض وتحل الألغاز..

إلى حدود هذه الفصول الأولى تنكشف اللعبة حسب تشكل هذا الأفق، فيظهر مثلا أن مرآب جبريلو هو ما يؤديه، وتحوم شكوك الفساد على الدرب الوراني، على أنه فساد عادي، ويبقى كثير من الغموض الذي لا يجد المتلقي التسليم به إلى أن يعيد قراءة الرواية... أما الفصول ما بعد 43 فتصدم القارئ بإدخاله في متاهات أخرى ربما كان القارئ الذكي يتوقعها أو يتوَجَّس بها... ولكن ليس بنفس الحدة التي تقدمها الكتابة.

فكما الأمكنة، التي غالبا ما تنتهى مع الشخصيات نفسها، نجد هذه الشخصيات، عيوشة، الحاج، نجمة، حجامي، جبريلو، الرايس، فؤاد، راشيل، الوادي... هي كيانات مركبة الشخصية والأدوار، وأحيانا متعدد الأسماء. والاسم الرئيسي في دلالاته المعجمية، لا يوحي بحقيقة الشخصية، بل غالبا ما يحمل تقيضه، من مثل الحاج، المقبل على الحياة والمتعة الجنسية عبر الزنى وعلى التدخين... وراشيل وفؤاد؛ راشيل، الفتاة الألمانية الجميلة الفاتنة، العارفة بأسرار التجارة والأعمال، الفتاة التي كبرت في عائلة من عائلات الأعمال ببلادها، اشتغلت مع فؤاد، الشاب المرابي المهرب، تحت غطاء رجل أعمال، ظهرت راشيل في الأخير نصابة وبلائحة طويلة من الأسماء المستعارة... والحجامي وجبريلو، وحبوبة أو دليلة، وخاصة الوادي، الأحقق المجنون المخدر السكير، والعامل والعارف بما يجري، والمخبر، في نفس الوقت، كلها تؤدي وظائف خفية وغالبا ساقطة...

يحدد المكان هنا تركيبة الشخصيات، فكما أن المكان في صفاته العامة يبدو عاليا مرتفعا وساميا، إلا أن حقيقته واطنة منخفضة حضيضية بل وساقطة، فإن الشخصيات أيضا تبدو في الوهلة الأولى، ومن

يرى "طوق النجاة يدلى لأحدهما ثم الآخر باتجاه الحوامة المسامطة للموقع، تعود لحالك ولبحرك"<sup>10</sup>. طوق نجاة يأتي من شبه طائر، من حوامة انبثقت في السماء، لتنقذ الفارقين، حقا لا يمكن أن تنجو من هذا الجبار إلا بقوة موازية لا تأتي إلا من السماء في مثل هذه الحالة... ينطوي العنوان على دلالة طوق النجاة، النجاة بحوامة منبثقة من السماء، النجاة عبر التعاون والتضافر بين البحارة.

ورغم كل تلك الأحوال والميتات المحققة يبقى الإنسان مرتبطا بالبحر ومقيدا إليه، لا يمكن أن يستغني عنه، مكان كريم، رزق الإنسان منه وجزء من حياته أيضا منه: "ف"البحر خير كثير... يعطيك بلا منة... سلطان كبير كل شيء منه"، كما يقول البوعزي في الرواية<sup>11</sup>. والبر لا يكون على أحسن ما يرام إذا شح البحر بخيره، فحين يهيج البحر وتسوء أحوال الطقس تسوء أيضا أحوال البر فتفتقد المطاعم والفنادق خير البحر وحين ينشر البحر وتهدأ سوائه يعم خيره. فيتعلم الإنسان كيف يستفيد من البحر، كيف يهاندنه ويسايره ليصل إلى خياراته "ف"البحر ليس مجرد مركب مجهز وعدة جاهزة، مع رئيس وفريق... واند الله يسخر... البحر حال وأحوال... هو أرضك ورزقك... فلع واركب في كل حال، بأي وسيلة ولكل رزق..."<sup>12</sup>. خاصة وأن البحر هو مجال للمغامرة والتجارب القاسية والممتعة رغم قسوتها، "ف"من لم يعرف البحر في هياجه لم يعرفه إطلاقا... ومن لم يركب ثوراته وفورانه لم يركب حياته ماء ولا يما..."<sup>13</sup>. خاصة وأن البحر ليس مكانا عاديا ومعبدا إنه صحراء ماء غارقة في ظلام مطلق لابد للبحار أن يتكيف معه ويراه بعيونه الداخلية، كما كان البوعزي: "ينتصب البوعزي وسط المركب، يلتفت حوله في شبه الظلام الليلي، الظلمة حليف وصديق، البحار والظلمة رفيقا ود متعاونان على الدوام... يشعر الظلام بأنك تخوض بقوة عالم قوة، وأنت ملتف بشيء يدفئ، رغم القر والريح والزمهرير، (...) الظلمة لحة

والعنوان لا يشير صراحة إلى أي مكان، لكنه يوحي به، يوحي بالتقيد فيه أو بمحاولة النجاة منه، عبر الطوق. وهو هنا، كما يتحدث النص، هو البحر. تحيل صياغة العنوان على ثلاث دلالات: دلالة النجاة ودلالة التقيد ودلالة الإحالة على كتاب ابن حزم وهي الألفة والمحبة. دلالة النجاة من المكان الذي اختاره السارد وهو البحر أو المحيط، البحر المخيف المرعب المدمر حين يكون على طبيعته. حين يشتد غضبه وهوله فترتفع أمواجه عاتية جارفة كل ما تصادفه في طريقها. هول البحر "ولا أحد يذكر أنه بكى بأحر من دم ودمع، رهبة من لحظة يحوم فيها ملتويا على نفسه حبل موت وحياة، متلعبا على رذاذ جبال موج متلاطمة، ملتحفا صخبا وهديرا من كل صوب... يذكر بصورة واحدة وحيدة في خيال يأس ورجاء: عملاق نسر أسطوري، ينشر ظله جناحا برنوس أسود لا محدودان على فريسة تترنح في عرض عراء، يتريث ريثما يعن له أو يريد أن ينقض... وحده الضحية في عراء عار فسيح... وحده الجناح الأسطوري الأسود منشورا على امتداد ما يرى وما لا يرى... وحده خيط الروح هذا القوي الرفيع، ينبض نبض فرادة لحظة بلا نظير، لحظة المابين: الموت والحياة..."<sup>7</sup>، هكذا تبدو شخصية البحار على ظهر البحر، مكان شاسع لا حدود لشاعته، مكان مظلم لا حدود لظلامه، مكان جبار أسطوري في جبروته... لذلك جرف عدة مراكب منها مركب البوعزي. كان البوعزي على متن المركب، المسمى منانة<sup>8</sup>، البحر هنا نسر لا حدود لظل جناحيه ولقوة انقضاضه، ينقض في صحرائه المائية على كل كائن فيبتهله.

هكذا اشتد هيجان البحر، فتخلص البوعزي من رفيقيه، رمى بهما في عرض البحر حين اشتد هوله، من مركب منانة، وهما يتعاركان مع الموج، "يتباعدان بسرعة التيار وحركة أذرعهما المتراقصة على تردد الموج، كأجنحة النوارس المرفرفة، يمام البحر تلك، تهم ولا تكاد"<sup>9</sup>. ثم يتنفس البوعزي الصعداء حين

تجوب الأفق المترامي في لسان البحر<sup>17</sup>. ذلك التقيد وهذه الألفة، رغم تلك الأهوال والمخاطر، يثبتان المكان في ذاكرة الشخصية و يفرسانه في قلبها، تحن إليه في غربتها. ”هو البحر قد سكن القلب، ولا يكف عن امتلاك كل جارحة في الكيان... هو البحر ذاته بذاته يصطخب في البحار“<sup>18</sup>. بحر حقيقي يسكن في بحر العاطفة وفي بحر الذاكرة.

هكذا يستغل الأستاذ مبارك ربيع كل الإمكانيات والإحياءات التي يمكن أن ينطوي عليها المكان وتحركها العملية الإبداعية. فالمكان هنا يستثمر بشكل كبير في طبيعته، حدوده، مساحاته وأعماقه، سواء كان جبلا أو سهلا أو شاطئنا أو بحرا أو منزلا أو غرفة... والمكان أيضا يتجاوز طبيعته تلك وينتقل إلى مستوى الخرافة والأسطورة، فيضحى تقيض ذاته، يتحول الجبل إلى حفرة وحضيض والسهل إلى قوة مقاومة، والبحر إلى نسر جبار لا حدود لطول وعرض جناحيه يتهاى لينقض على القرية... والمكان يتفاعل مع الزمان والشخصيات، فيتخذ الزمان نفس التحولات والإحياءات التي يفرضها المكان. وتكون الشخصية نتاجا للمكان والزمان أيضا في مفارقاتها وتوليقاتها وتحولاتها... والمكان في روايات مبارك ربيع يتخلى عن مكانيته ليتحول كائنا حيا بل وإنسانا، هو الذي يدعم المقاوم وهو الذي يفسد ويخون، وهو الذي يغني ويغذي ويحتضن... بل وأحيانا يشكل المكان أبوة وأمومة فيفرق الشخصية في الحنان ويفدق عليها العطاء ويحتضنها في حميمية نابضة بالحب وبالعشق أحيانا... والمكان ينغرس في ذات الشخصية يملأ أحلامها وهواجسها وذاكرتها، فيغيب المكان في الواقع ليحضر في الذات كيانا محبوبا أو كيانا مرعبا... بل يمثل مجال الحنين في غربته واغتراب الشخصية، فتسترجع الذاكرة المكان الذي كانت الشخصية قد اندمجت فيه وتعاملت معه في طفولتها وبقايتها، ويصطبغ التخيل على هذا الاسترجاع جمالا وروعة

كون، نسيج رقيقة، دفء وقوة...“<sup>14</sup>. مصدر عيش ومجال مغامرة... مكان يفرض أيضا على البحارة نظاما خاصا وسلوكا متميزا، فقيادة البحارة تتطلب رجولة وفتوة واستقامة ومعرفة عميقة بأعماق اليم؛ يلتئم حوله الصيادون في تفاهم وتواصل وهم على ظهر المراكب، ”يلتئم حينئذ شمل جميع وحديث ذي نكهة مؤنسة ومعارج، لا يظفرون بمنثلا أبدا في حياة البر الطليقة...“، سلوك يتجاوب مع إرادة البحر، إرادة لا تختلف عن إرادة الإنسان نفسه، هو مجال رحب مضياف، ربما ”لا يرضى لخيراتاه اغتصابا من أحد وأكثر... كأنه يغالب بدوره للاحتفاظ بالذخر والمذخر على السواء...“<sup>15</sup>. وحين يلائمه البحار يستضيفه ويفدق عليه. فينسج معه ألفة خاصة. إنه مجال تربية أيضا، تربية على الخيرة وعلى التعاون والتآلف والألفة.

ألفة تجعل البحر أقرب أقربائه، فيصبح البحار ابنه والبحر حقيقة أباه...؛ ”وأمة الموجة...“ (...) إنما أبوه البحر وأمه الأرض... هذه الأرض هنا في لسان البحر، هي أمه“<sup>16</sup>. يسكن البحر قلب البحار ويقبع البحار في قلب البحر، إذ تنسج بينهما علاقة حب، مثل علاقة الرجل بالمرأة، وجه الشبه بين البحر والمرأة هو الدفء والمجاهل والمخاطرة؛ المرأة ”تحضن وتحمي، تنفر وترمي... كنفور البحر ورميه، كحمايته وحضنه“. ألفة بين البحار والبحر وبين الزملاء والرفاق وبينه وبين الناس، يربي على الصدق والاستقامة وعلى الحذر والحيلة... هنا يتجلى المكان ضمن دلالة عنوان كتاب ابن حزم...

وأكثر من ذلك، البحر هو مكان يسكن كيان البحار، يسكن قلبه كما يسكن ذاكرته فيصبح البحر محمولا في الذات في القلب وفي الذاكرة، كان أكثر ما يأخذ بلب الرامي وهو في غربته خارج وطنه يشغل في أحد الموانئ، ”مشاهد النوارس في أسرابها المحومة على مراسي السفن في الميناء، يلتقط تجاوب أصواتها النادرة من ساكن عمقه ومخزونه (ذاكرته)، وهي



يفلظهما الشوق والحنين... فيشكل المكان تقنية متميزة في طبيعة اختيارها ضمن العناوين وتجاوب هذه العناوين إيجابا وسلبا مع المكان في النصوص، وفي طريقة بنائه كما في رمزيته ولغويته. فتنعبد مستويات توظيفه وبنائه وتعالقات المكان، عند الأستاذ ربيع مبارك...

9. ص. 173.

10. ص. 173.

11. ص. 41.

12. ص. 121.

13. ص. 95.

14. ص. 130.

15. ص. 65.

16. ص. 114.

17. ص. 180.

18. ص. 192.

1. صدرت سنة 2003.

2. صدرت سنة 2008.

3. أيام جبلية ص. 106.

4. ص. 89.

5. ص. 9.

6. طوق الحمامة في الألفة والألاف، لابن حزم

الأندلسي.

7. ص. 96.

8. منانة هي امرأة كان يتردد عليها المعلم ادراعو

يتمتع معها ويشتاق إليها من بعيد حين ماتت اطلق اسمها على مركبه.

# شعرية الطباق و المقابلة في ”عرس الديب“ لمبارك ربيع

الحبيب الدائم ربي

هذه بين المفلوظين أو المفلوظين، حسب درجة التكافؤ، مفردا أو جمعا، طباقا أو مقابلة.

في العنونة:

اختار الكاتب لقصته عنوانا من التخيل الشعبي ”عرس الديب“، وهو كناية على احتفاء الطبيعة بتناقضها في لحظة فيزيائية (ضوئية) معلومة: والتسمية هاهنا متداولة بين الشعوب واللغات، وطقسها شائع معلوم. ورغم أن الحكاية، التي تؤرخ لأسباب النزول والورود، بتنويعاتها الإنسانية، وحسب الجغرافيات والأزمنة، قد غابت بعض تفاصيلها وتنوعت، فحكاية الذئب الذي دعا الحيوانات للزفاف وما أولمها كما يجدر بعريس ما عاد أحد يتذكرها بالوضوح اللازم، ونابت التسمية على المسماة (الحكاية)، إلا أن التقاطعات ظلت تلتقي في معناها المشترك بين سكان الشرق والغرب حول جمع ما لا يجمع في مشهد كرنفالي به صحو وبه إمطار، في آن، مما يذكرنا بقول أبي تمام:

مطرٌ يذوب الصحو منه، وبعده

صحو يكاد من الغضارة يُمطرُ

غيثان، فالأنواء غيث ظاهر

لك وجهه، والصحو غيث مضمّر

إنه التوحد بين الشيء وخلافه في ما

يسميه البلاغيون بالتضاد المتدرج، أي غير الحاد.

يندر أن نجد في تاريخ الأدب المغربي الحديث كاتباً مشاء كمبارك ربيع، هذا العابر للأجيال والمراحل والتيارات من غير كلل، فهو وإن كان من المؤسسين الماهدين للكتابة الروائية والقصصية ببلادنا، بعد كوكبة الرواد الأول، فإنه ما يزال يواكب المشهد الإبداعي، والثقافي بوجه عام، ويساهم في تحريكه بلا تراخ أو فتور. فكما أغنى الرواية العربية بسرود ومحكيكات تحققت لها شهرة واسعة ونالت حظوة لدى القراء والنقاد المغاربة والعرب، كان كذلك لقصصه، وما يزال، طعمها المائز ونكهتها المخصوصة. وهو معني في كل الأحوال برصد التحولات التاريخية والاجتماعية المغربية من منظور تحليلي سيكولوجي استبطاني، مستفيدا من خبرته الميدانية وتخصصه في علم النفس الاجتماعي. من ثم انطبعت كتاباته بالغائية والالتزام، دونما تضريط في الاشتراطات الفنية والجمالية. من هذا المنطلق سنحاول أن نقرب من قصته ”عرس الديب“، راصدين التقابلات التي يتأسس عليها هذا النص على الصعيدين التوليقي والدلالي. ومعلوم أن الطباق والمقابلة، بماهما وجهان بلاغيان ومحسنان معنويان، لا يعنيان التناقض في مطلق الأحوال وإنما يشكل التناقض أحد تجلياتهما، خاصة وأن الطباق والمقابلة قد يفيدان، لغة، ضمن ما يفيدانه، التكافؤ والتجاور بين كينونتين، وفي حالتنا

وتجسيداتاته اللونية، هنا، تتسلسل على مدار الطيف الضوئي: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، البنفسجي. هذه الصورة المثيرة لقوس الله أو قوس قزح (الشیطان)- حسب القناعات- بألوانها الأساسية (الأحمر، الأصفر، الأزرق) والفرعية المتناسقة، ألهمت الكتاب والمبدعين فاستوحوا ضمن مختلف الأشكال التعبيرية (الشعر، المسرح، السينما، القصة، التشكيل)، واتخذوا من اسمها عنواناً لأعمالهم. من ثم فإن قصة الأستاذ مبارك ربيع بقدرما تشع أفق القراءة على ظاهرة طبيعية، تثير الرهبة والإعجاب، فإنها تقيم علائق تناسية مع أعمال أخرى حملت العنوان ذاته، نذكر من بينها، على سبيل المثال، الفيلم التونسي الذي أخرجه الجيلاني السعدي، والعرض المسرحي لأحمد السنوسي (بزيز)، والرواية المنتظرة للبابا أبو السعد، وقصة "عرس الواوي" (والواوي هو الذئب أو ابن آوى في دول المشرق العربي) للكاتب العراقي محسن الرملي..

### في التخطيط المعماري:

تنحو القصة منحى تيموريا يراعي الترتيب المنطقي للأحداث والأزمات، إلا أنها لاتقنع بقول الحكاية ولا بذريعة لازم المعنى. إنها تخطط للبرهنة على تكافؤ ممكن في غياب التكافؤ. فالطفلة تقارب الطفل سنا إلا أن عمرها العاطفي يبدو أكثر نضجا من الطفل. فهي التي تستدرجه للمغامرة في شيء من التمتع والرغبة. إننا إزاء مترابطة Inéquation قباب قوسين أو أدنى إلى معادلة Equation من شقين متكافئين، ما لم نقل متطابقين، تنطلق من حد أول نحو حد أوسط لتخلص إلى تركيب. أي من التعميم إلى التخصيص، من مفترض احتمالي (عرس مجازي) إلى نتيجة تجريبية (عرس حقيقي أو شبه حقيقي) تقرها مرحلة بين بين. فالأطفال (بالجمع) يلعبون في لحظة تجل طبيعي لقوس قزح، وطفلان (بالمثنى) يلعبان معا ضمن المجموع، والطفلة والطفل يندغمان في مفرد بصيغة المثنى.

### في الدوال والمدلولات:

تتوزع الحقول المعجمية والدلالية في قصة "عرس الدير" إلى ثنائيات ضدية، يشملها الملفوظ الواحد، تتفاوت درجة اختلافاتها بين المرونة والحدة. فهي على مستوى اللفظة قد تأتي طباقا يتخذ فيه التعارض أقصى مداه أو يقنع بالتقريب

وتجسيداتاته اللونية، هنا، تتسلسل على مدار الطيف الضوئي: الأحمر، البرتقالي، الأصفر، الأخضر، الأزرق، النيلي، البنفسجي. هذه الصورة المثيرة لقوس الله أو قوس قزح (الشیطان)- حسب القناعات- بألوانها الأساسية (الأحمر، الأصفر، الأزرق) والفرعية المتناسقة، ألهمت الكتاب والمبدعين فاستوحوا ضمن مختلف الأشكال التعبيرية (الشعر، المسرح، السينما، القصة، التشكيل)، واتخذوا من اسمها عنواناً لأعمالهم. من ثم فإن قصة الأستاذ مبارك ربيع بقدرما تشع أفق القراءة على ظاهرة طبيعية، تثير الرهبة والإعجاب، فإنها تقيم علائق تناسية مع أعمال أخرى حملت العنوان ذاته، نذكر من بينها، على سبيل المثال، الفيلم التونسي الذي أخرجه الجيلاني السعدي، والعرض المسرحي لأحمد السنوسي (بزيز)، والرواية المنتظرة للبابا أبو السعد، وقصة "عرس الواوي" (والواوي هو الذئب أو ابن آوى في دول المشرق العربي) للكاتب العراقي محسن الرملي..

### في المتن الحكائي والخطاب:

تقوم القصة على حكاية مينيمالية، من ثلاث محطات أساسية: الأولى، تبتدئ بلقطة لأطفال يمرحون أمام مشهد قوس قزح في شغب وشقاوة، مأخوذون بجمال المنظر، تحت الصحو وتحت المطر، بعيداً عن أعين الآباء وأعين المدرسين. في الثانية يتم تبشير طفلة وطفل يمالغان بعضهما في براءة. يركضان في كل الاتجاهات، وحينما يتعبان وتبتل ملابسهما بزخات المطر يقصدان بيت الطفلة، في غيبة ذويها، ينشfan جسديهما، يأكلان الحلوى، يتشاكسان، وفي الثالثة ينتهيان بتجريب لعبة العريس والعروس.

إنه متن عادي يذكرنا بـ "محكيات اللاشيء" التي ينسرب خلالها السرد ببضع شديد، فيما تعطى قيمة إضافية للوصف والمشهدية. فما يهم ليس التوالي وإنما التركيز على التفاصيل الصغرى، على دقائق اللحظة وتداعياتها. والقصة كمادة خام



أبوها، حلوى / زبل، تدفعه / يدفعها، فرادى / مثنى، يتقوى عليها / تتقوى عليه.

#### ب- المقابلة:

لئن كان الطبايق- تجاوزا- تظهرا داليا فإنه يمكن اعتبار المقابلة شأنا مدلوليا، أي مرتبطا بالمعنى (أو المعاني)، وتعارضها(ا) مع مراعاة الترتيب في إيراد المعنيين أو أكثر ثم الإتيان بما يقابلها في الحديث الواحد... و"عروس الديب" اشتغلت- ضمن ما اشتغلت عليه- على تقابل المعاني وتعاقبها، وسنكتفي بعرض ثلاثة جمل تمثيلية علما بأن القصة مليئة بالمقابلات المضمرة:

مبتهجين بملكية بعضها / مبتئسين بما يمتلكه منها بعض، تقسم أنها صنعتها / يقسم أنها تكذب، يقوي همة الرجال، يفتح شهية النساء في البرزخ (الكرونوتوب)

يتقدم المكان في القصة كبرزخ يفتح الفعل على التحول حيث يلتقي البطلة والبطلة، بدءا، ليخوضا معا تجربة الاكتشاف والمغامرة، وما بين اللحظتين مجال سديمي بلا معالم ولا محددات زمكانية واضحة، مجال لاشتغال المصادفة وحدوث "الانقلاب" بالمعنى الأرسطي، وهو في هذه الحالة التمثيل الواقعي للعبة العريس والعروس. وهذا الانتقال لا يعدو كونه تأكيدا لما صدق "النبوءة" وتحقيقها، عرس الديب... شيء كالعرس. فالفضاء ما بين السماء والأرض، والشخصيتان تلتقيان بلا مسوغ تقتضيه احتمالية السرد، وأولياؤهما متغيبان والمنزلان الشاغران يحثان على التجريب والمغامرة.

#### المؤنثات الأفروديتية:

الألوان والأصوات والروائح والطعوم مداخل أساسية لتجارب الحب البريء والأثم . فالقصة طافحة بالألوان المبهجة في الطبيعة وفي الملابس والمأكول. وإذا كان الطيف بألوانه المعتادة يبعث على البهجة فإن الألوان المشتقة منه والمرتبطة بالنباتات (الحنائي) بالفواكه (الكرموسي، الفقوسي،

بين دوال متجاورة، وهي على مستوى توليف الكلام إما مقابلة تامة أو مقابلة على سبيل الترجيح. وفيما يلي بعض النماذج التأكيدية:

#### أ- الطبايق

##### طبايق الإيجاب:

الأرض / السماء، صحو / مطار، أبيض / أسود، خيبة / فرحة، صفاء / إشراق، شرقية / برقية، يمين / شمال، الأكثر / الأقل، الأرواح / الأجساد، العريس / العروس، المأكول / المشارب، أمها / أبها، ظهر / بطن، أقل غضبا / أكثر انشراحا،

##### طبايق السلب:

له معنى / ليس له، أعرف / لا تعرف،

##### طبايق البين بين:

لا / نعم، لا غالب / لا مغلوب،

واضح من خلال العينة الأولى أن الدوال مفردة وطبيعتها المقولية تتوزع بين الحروف والأسماء، في غياب مقولات طباقية فعلية، وهو غياب قد يجد سنده في بطء الحركة وتناقل الفعل الحكائي. كما أن التضاد بينها تضاد إيجابي، فيما تظهر العينة الثانية تنافيا بين الدوال، أو طباقا سلبيا للأسماء والأفعال بينما تجسد العينة الثالثة طباقا حرفيا اصطلاحيا عليه - اشتطاطيا - بطباق البين بين، لأنه متأرجح بين المواقع الثلاثة ومنفلت منها، أي أنه طباق إيجاب وطباق سلب وليس طباق إيجاب أو طباق سلب في آن. مع ما يترتب عن ذلك من تدليل تأويلي سيما في الانتقال من نحو المفردة ونحو الجملة إلى نحو النص.

ولا يقتصر الطبايق في قصة "عرس الديب"

على ما استعرضنا بعض نماذجه، إذ إن هناك طباقات أخرى على وجه الترخص والتقريب، ومن أمثلتها نصيا:

التفافز / التنادي، الأحمر / الأصفر، اللفظ /

الوجود، تحد احتمال، الأول / الأكثر، التناوب /

التداخل، أنا / أنت، الشموع / الزهور، أمه / أمها، أبوه /

البلاغية والبديعية لجعل القصة بسيطة ومركبة، لها سطح وعمق، ظاهر وباطن، هذا إذا ما أخضعنا كلامنا، دوره، لمنطق الطبايق.

### من الجملة إلى النص:

تستهل القصة بإرصاد مرآوي mise en abyme يختزل الحكاية في عبارة "لعب في الأرض وفي السماء، وهي بمثابة تلخيص sommaire يرسم الإطار المجازي الذي لا ينبغي للتفاصيل اللاحقة أن تتناسل خارجه، بحيث يتقابل فيه عرس السماء بعرس الأرض، في لحظة منفلتة من الضوابط المعتادة. لكننا النواميس التي تقدر الفصول وتصرف أمور الطبيعة قد تعطلت، وتجسيدها الحي هوقوس قزح، وفي المقابل الحكائي يمنح غياب رقابة الآباء الذرائع أمام الأطفال - الداخلين في مرحلة ما قبل المراهقة - لجعل كل شيء مباحا ولوعلى سبيل التمثيل. والواقع أن هذه الجملة التي تتخللها به جملتين، تدخل في ما سماه، محمد الغدامي، بـ "الجملة الحقيرة" التي ترسم قدر النص بأكمله.

والحاصل أن الأستاذ مبارك ربيع في هذه القصة، بحنكته ومهارته، لم يترك للمجانية مكانا وهو يمارس لعبة الكتابة. فالأدوات التي وظفها كانت جميعها تصب في إطار المعادل الجمالي الأقصى لأطروحة تشخيص التحولات الجسدية والنفسية للأطفال وهم يمرون بلحظة "عرس الديب"، لحظة البرزخ الذي يوجدون فيه، زمنيا ومكانيا واجتماعيا ونفسيا، في وضع مقارق، لا هم بلغوا مبلغ الكبار ولا هم بقوا صفارا.

الكرموسي...) لها فضلا عن إحياءاتها الإيروسية تأثيرها على الرغبة، أما فنون الطعام (الحلوى بكنائتها على فاكهة الجسد)، التي "لم يتذوق في حياته حلوى بهذا الطعم، حتى في بيتهم". حين تصادفهم الأكل فـ "طريق مستقيم نحو الشبق" (كما تقول إيزابيل ألييندي). "أحلى ما تذوق في حياته، يستزيد منها عربوناً على صدقه" ورغم أن وجود "العروسين معا، نقصد العروسين المزيفين- وجودهما قرب بعض يكفيهما، وحده، لارتجال طقوس خاصة بهما فإن" النكافة العليمة العرافة، لا تبخل عليهما في فترات الاستراحة القصيرة، يناولتهما مما لذ وطاب، مما يقوي همة الرجال، ويفتح شهية النساء، تناولهما ذلك، وهي تنصح وتقمز وتلمز، والفاهم يفهم"، "تصدق حولهما الألحان والأنغام، تتراقص حول خطوهما الأرواح والأجساد، تتقدمهما الشموع والزهور إلى عتبة الغرفة البهيجة". هذا محض تخيل كان يراود الطفلين، وهما يستبقان المفاجأة، لكنه كان كافيا ليفتح بوابات الرغبة المبهمة لذيها.

### الأوجه المجازية:

كما تتضافر الدوال والمداليل لصنع المعنى، فإن ظلال المعنى، تحرض القارئ على بناء التذليل la signifiante كمرادف لأدبية المعنى (وفقا لتعبير ميخائيل ريفاتير). ولا يخفى أن قصة الأستاذ مبارك ربيع حبل بالمجازات والكنائيات والتوريات (ألفاظا وتراكيب ومعان)، منها ما لاحظنا بعضه آنفا، أما إذا أضفنا إلى ذلك أن التقابل بين السماء Yang والأرض Yin الرامز إلى عنصري الخصوبة، الذكورة والأنوثة، فسنذكر إلى أي مدى تتساقط هذه الأوجه

### الهوامش:

لطباعة، سوريا دمشق، 2...، ص. 16.  
-M. Riffaterre, la trace de l'intertexte, in La pensée, 215, 1980.

- القصة نشرت بجريدة العلم يوم 22/4/2011

-M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978, p. 261

-إيزابيل ألييندي، أفروديت، ترجمة رفعت عطفة، ورد

## حوار مع الأديب مبارك ربيع مسارات في الكتابة

أجزاء عبد الله المتقي وبشير القمري

أولاً : في التحول

1. لم تقبل إلى الكتابة عامة، وإلى الكتابة الأدبية، في مجالي القصة القصيرة والرواية، مصادفة، بحكم أنك من ريعيل المثقفين المغاربة الذين مهدوا بعد الاستقلال، لما يمكن أن نسميه «الثقافة المغربية المعاصرة»، وبذلك أحدثت، إلى جانب مثقفين آخرين، نوعاً من التحول، حتى لا نقول «القطيعة»، في تصور دور الكتابة والثقافة والإبداع، إلى أي مدى يمكن الحديث بالنسبة إليكم، عن هذا التحول من القصة إلى الرواية؟

أفهم أن السؤال يتحدث عن نوعين من التحول أحدهما عام والآخر خاص. التحول العام الملمح إليه يتعلق بتحول في الثقافة المغربية، أو مظاهرها الإبداعية على الأقل، وهو نمط إنتاج «تقليدي» في مبناه ومجالاته، والآخر حديث أو معاصر، تتمثل أهم تجلياته في القصة والرواية، باعتبارهما فنّين إبداعيين جديدين في الثقافة العربية عموماً والمغربية بوجه خاص؛ ولا يخفى هنا أن الثقافة المغربية «التحتت» بركب الجديد في الإبداع الأدبي متأخرة، لظروف وعوامل مختلفة، ربما يعود بعضها إلى جذور «التبعية الثقافية» التقليدية للمشرق، إلى حد اعتبار ما ينتج في المغرب الثقافى (بما فيه الأتدلس) يمكن النظر إليه بعين مشرقية بمقولة «هذه بضاعتنا ردت إلينا»؛ رغم ما في منطق هذه

المقولة من غبن للثقافة والإبداع الأندلسي على الخصوص؛ أما فيما يخص المغرب الأقصى تحديداً، فإن مظهر الأغراض، الإبداعية مضموناً وشكلاً، ظل سائداً إلى منتصف القرن الماضي تقريباً، لا تنقص من هيمنته ومضات من هنا أو هناك، لهذا المبدع أو ذاك؛ وبالمقابل يبدو أن الثقافة المغربية أوغلت وأجادت وجددت في اللغويات والفقهيات (من النواحي التشريعية القانونية وليس الدينية فحسب) والاجتماعيات والسياسيات على حساب الإبداعيات الأدبية عموماً؛ وربما أمكن إرجاع هذه الظاهرة إلى جوار «العُجمة» وموقع «التطرف الجغرافي» الذي يدفع إلى تقوية أدوات الدفاع والتمكين للعقيدة والعقل قبل كل شئ، وربما أمكن تكميم هذه المظهر على كافة البلاد العربية الإسلامية التي توجد في موقع مماثل من الناحية الجيوثقافية. ويؤدي مثل هذا التوصيف لحمل الوضع الثقافى المغربى إلى ما قبل منتصف القرن الماضي، إلى اعتبار الاشتغال الإبداعى بحقلى القصة والرواية أمراً خارجاً إلى حد ما، عن مألوف المعتاد في خط الإنتاج الثقافى المغربى إلى حدود تلك الحقبة، وهو أمر لا مراء فيه، ويمثل تحولا حقيقياً في مظاهر الثقافة والإبداع المغربيين، وهو نتيجة طبيعية للتطور وظروف التفاعل مع المحيط الثقافى العام الإقليمى الجهوى والعالمى على السواء.

أما التحول الخاص الذي يبدو أن السؤال



من غرابة، إلى بعض مظاهر الارتداد عن مستوى هذا الوعي، عندما نلمح في مجتمعنا الراهن وكذا المجتمعات المشابهة، بعض مظاهر التحول التحرري التي اعتبرت مكسباً اجتماعياً، وهنا كان ضبابياً بعض الشيء أو غير مؤسسي، وقد أصبحت تعاني من انتكاسات بعد عقود من مجتمع الاستقلال الوطني، مما نلمح بعضه في مجالات المرأة والتعليم وبعض المجالات الفنية؛ من الواضح هنا أننا أمام وعي جديد، ضمن آليات تطور الوعي نفسه، لكن التطور الإيجابي من شأنه ألا يعارض أو يتعارض مع مفتضيات وسيروية الاتجاه نفسه.

ولم يكن مظهر «التحول» الإبداعي الثقافي لأدباء الستينيات ومنذ منتصف القرن الماضي على أبعد تقدير، مجرد نزوة أو مغامرة غير محسوبة، لأنها أيضاً لم تكن ظاهرة معزولة عن شروط التحول المحيطية القريبة والبعيدة المتضافرة؛ فهذه النخبة لم تكن من خريجي المعاهد والمؤسسات التعليمية التقليدية في المجتمع المغربي، بل كانت من خريجي التعليم العصري بمختلف أنماطه وبخاصة التعليم الوطني «الحر» الذي كان مشبعاً بما يغذي روح الفعل والتفاعل الإيجابي، مع كافة العوامل التحديثية حسب الاستعداد الشخصي لكل فرد مندمج في التيار، كما أن النماذج الإبداعية المدروسة والمدرسة في المناهج التعليمية والمعروضة في الفضاء الثقافي المغربي عبر المكتبات والدوريات، تقدم نماذج التحديث والتجديد في كافة مجالات الإبداع الأدبي العربي والأجنبي المترجم منه والمقروء في لغته الأصلية، وأذكر هنا أن معلمينا وأساتذتنا كانوا في معظمهم من ذوي الثقافة المعاصرة في تلك الفترة، ما عدا من كان تخصصهم في المواد الدينية والقريبة منها، وحتى هؤلاء بدورهم كانوا من الفئة السلفية المتنورة والتقدمية في المجال الوطني والاجتماعي، بدءاً بعبد الرحمن اليوسفي (الزعيم والوزير الأول السابق) ومروراً بإدريس عمور (أول مدير للمدرسة المحمدية للمهندسين فيما بعد) وإبراهيم حركات وانتهاء بمولاي مصطفى

يتضمنه وهو المتعلق بانتقال من القصة إلى الرواية، فلا أراه وارداً بقوة في تجربتي الأدبية، ومن وجهة نظر شخصية طبعاً، إذ أنني بدأت كتابة النمطين معاً في آن واحد، وربما كانت الأسبقية للرواية على مستوى الكتابة، لا على مستوى النشر، باعتبار العنصر العملي في الموضوع، وهو المتعلق بإمكان نشر وإذاعة القصة القصيرة عبر وسائل الإعلام والاتصال المكتوبة والمسموعة على الأقل دون الرواية، كما يضاف إليها عامل ما يتطلبه إنتاج الوحدة من النمطين من زمن، وكذا ظروف النشر في كتاب بالنسبة لأحوال الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي؛ وعلى العموم فإن فني القصة والرواية في تجربتي الخاصة، نشأ متلازمين وظلاً كذلك إلى حد كبير، ولكل وظيفته؛ كما أنهما معاً مثلاً في الثقافة والإبداع المغربيين مظهر الجودة والمعاصرة بحق، سواء في تجربتي أو تجربتي غيري من أدباء ومبدعي المرحلة؛ ولا يختلف الأمر عن ذلك فيما يمثله هذا الفنان الأدبيان في الثقافة والإبداع العربيين على العموم.

2. هذا «التحول» الذي اخترق ووجه النسق الثقافي العام في المغرب الستيني، هل هو مجرد «نزوة»، أم قناعة فكرية؟ وإذا كان كذلك، فما هي الملامح الكبرى لذلك؟ لديكم بالتحديد؟ ولماذا القصة القصيرة؟

أقول إن هذا التحول جاء نتيجة ما يمكنني تسميته «ضرورة طبيعية»، أعني بذلك أنه بقدر ما هو تحول في نطاق «قوانين» التطور الثقافي أو آلياته، بما يجعله في حكم الضرورة، فهو تحول «طبيعي» في الآن نفسه، أي أقرب ما يكون إلى العضوية والتلقائية، ذلك أن المبدعين من الأدباء المغاربة منذ منتصف القرن الماضي تقريباً وبخاصة بداية الستينيات، يمثلون نخبة مشبعة بوعي ثقافي تحرري لا يتجزأ في كليته، يطفح بإرادة التحرر من المستعمر باعتباره كابحاً ثقافياً قبل كل شيء، كما بحظ بميول التحرر الفكري والاجتماعي عموماً، ومنه الإبداعي على وجه الخصوص؛ ولذلك يمكن النظر بما لا يخلو

في مجتمع مغربي حر متحرر يجب أن يضاهي أيضاً غيره من المجتمعات المشابهة والمتقدمة، لكن ذلك لا يعني بالنسبة لي على الخصوص أي تدخل قسري لولادة إبداعية إجهادية، أشعر كما كنت دائماً أن الطواعية والسلاسة الفكرية والحديثية تظل مؤشر القيادة والتوجيه في ممارستي الإبداعية، ولم أشعر في أي وقت أنني أرخص لقسر إرادة خارجي ولو ثقافياً، ومهما كان المصدر في هذا السبيل، حتى ولو كنت فكرياً من المشيعين لاتجاه معين والمقتنعين به سياسياً أو اجتماعياً أو ثقافياً، هذا الإحساس باستقلال عملية الإبداع قد يبلغ عندي درجة الحدة وحد المبالغة أحياناً، لكنه لا يمنع من أن نتاجي الإبداعي، قد يأتي مستجيباً مضمونياً وشكلياً لتيار ما، فلست بمعزل عن المؤثرات، لكن ذلك يكون حسب إحساسي بالتجربة، ممرراً حتى الأعماق في الاقتناع الإبداعي، إذ المبدأ أنك تستطيع أن تقول ما تشاء كما تشاء، بأية كيفية ممكنة، لكنك إذ اخترت إبداعاً أدبياً، ونمطاً في هذا الإبداع وحتى درجة في رفعة هذا الإبداع وارتقائه، فلا بد من إجهاد «أطونومي» الإرادة الإبداعية على مستوى الوعي أو الشعور على الأقل.

ويبقى اختيار النمط الإبداعي (قصة، رواية) خاصاً للشعور بالقدرة الاستيعابية لهذا النمط، لما يسعى المبدع إلى إنتاجه والتعبير عنه، أو لما يجد نفسه ميسراً للارتباط به، وفيما يخص تجربتي، ففن السرد عموماً يتسع للتحليل والتدقيق، أكثر مما يحتمل ذلك أي صنف إبداعي آخر؛ علاوة على استشعار أكبر في هذا المجال، لدينامية الفكر والوجدان واللغة، بل وللوجود عامة، مما يغذي الشعور بلانهاية الممارسة في شتى أبعادها.

4. هل يندرج «تحويل الكتابة»، الكتابة الأدبية لديكم مثلاً، ولدى جيلكم ضمن هذا الأفق؟ وهل يمكن الحديث عن «جيل، سيني شكل لحظة انفلات من سلطة الماضي الثقلي»، من خلال المراهنة على القصة القصيرة كجنس أدبي مُفارق؟

لا بأس من الإشارة هنا إلى أنني لا أحبذ هذا

العلوي (رابطة العلماء)، والعربي بناني (القادم من المشرق العربي ومدير ثانوية عبد الكريم لحلو السفير فيما بعد) علاوة على الأساتذة المشرقين الذين قدموا إلى المغرب في بداية الاستقلال، وكلهم من النخبة التعليمية المشبعة بروح التحديث الثقافي في مجالات تخصصهم الأدبي؛ وأضيف إلى ذلك فيما يخصني شخصياً، التكوين الفلسفي والفكري النقدي على يد كبار الأساتذة في هذا المجال من قبيل نجيب بلدي (المصري) وحكمت هاشم (رئيس جامعة دمشق سابقاً وخبير منظمة اليونسكو)؛ فهل يتصور أن ثمرة هؤلاء وزمالة محمد عابد الجابري وإبراهيم السملالي ومصطفى الداوي وأحمد صبري في نفس الصف الدراسي بالثانوي وبعضهم منذ الابتدائي، وكذا أحمد المجاطي وأحمد الجوماري وغير هؤلاء يمكن أن تنتج ثقافة تقليدية أو نماذج إبداعية تمثل استمراراً لخط ماضوي مرسوم؟

كانت الاستجابة لدواعي التطور والتحديث الثقافي حالة داخلية في نخبة مثقفي بداية الستينيات ومنذ منتصف القرن الماضي تقريباً، بقدر ما هي تفاعل إيجابي مع عوامل الإبداع والتثقيف من مصادرها العربية المشرقية والغربية على السواء، كما كانت أيضاً تفاعلاً مع الفكر التحرري وحركاته بمختلف تياراتها عبر العالم أجمع.

3. التحول الذي نثير معكم في هذا الحوار يربطه البعض بتصورات مختلفة، فيها التحديث أو المعاصرة والتأسيس أحياناً، كيف تربطون بينها بالنسبة إلى الثقافة المغربية التي كانت تتحكم فيها نزعة التقليد أو التقليدانية، كما يقول المفكر عبد الله العروي حين نركز على شكل / أشكال الكتابة الإبداعية ومنها القصة القصيرة؟

لعل بعض ما يقتضيه الجواب متضمن فيما سبقت الإشارة إليه آنفاً؛ وأقول من خلال إحساسي بتجربتي الإبداعية، إن العملية رغم ذاتيتها شبه المطلقة، لا تخلو من عوامل وحتى إرادة التأسيس والتحديث، لثقافة مغربية يجب أن تضاهي غيرها



في مظاهر سلبياته أو إيجابياته، وسواء فيما يوحي بعملية الهدم أو البناء، على أساس من واقع أو مثال.

### ثانياً: في التحول دائماً

5. ارتهنت تجربتكم وتجربة مجاييلكم بتيارات ثقافية- فكرية - فلسفية متعددة، خاصة الغربية منها، كالوجودية والاشتراكية وغيرهما؛ ما الذي دفع إلى الإبداع والفكر في المغرب؟ وفي غيره من البلدان العربية، إلى مثل هذا الارتهان؟ وهل ساعدتكم القصة القصيرة على ذلك؟

الأديب المبدع والمثقف عامة غير معزول عن محيطه، وهذا المحيط يزداد اتساعاً وتقارباً، بقدر ما تمضي الإنسانية في طريق التقدم والتطور في كافة الميادين وعلى جميع المستويات؛ وتتميز فترة منتصف القرن الماضي إلى مشارف نهايته تقريباً، أو إلى ربعه الأخير تحديداً، بهيمنة الإيديولوجيات والثقافات المرتبطة بها، والتي يمكن أن يعتبر طابع التحرر بمعناه الشامل سماتها المميزة، وهو ما بلغ أوجه أو نهايته بالأحرى، بانهياء جدار برلين ورمزيته وعوالمه الفكرية والتنظيمية والعملية، لينتهي الأمر إلى ظاهرة «العولمة»، ومفاهيم «اقتصاد السوق»، وما بعد الإيديولوجيا أو نهايتها أو «نهاية التاريخ»، و«صراع الحضارات»؛ من هنا فإن فترة النصف الثاني من القرن الماضي، مثلت أوج الفكر الثوري والفلسفي والإيديولوجي، وكان من الطبيعي التفاعل معها، بل إن مفهوم «الالتزام» في الأدب كان من نتائجه، كما عبر عنه سارتر في كتابه، «ما الأدب؟»؛ ومن هذا المنظور فإن الثقافة العربية كغيرها من ثقافات عالم تلك الفترة، قد انطبعت بذلك حتى ولو كانت معارضة أو متعارضة، لا ننسى مثلاً أن «الحرية الوجودية»، وبالتالي «اشتراكيته»، تتعارض مع الاشتراكية الماركسية على الأقل، من منظور اعتبار «الفردية» في هذه بالنسبة لتلك، كما أن الوجودية ليست واحدة، بل وجوديات بطابعها الألماني والفرنسي، ووبخطها الديني المسيحي والإلحادي على السواء،

التحقيب «الأجيالي»، لأنه يبدو لي باعناً إلى حد ما على الخطأ، حتى وإن لم يكن خطأ في ذاته، علاوة على أنه يبدو مستوحى من المنهج التاريخي (منهج المؤرخين بالأولوية)، والذي يهتم بتحديد الفترات قياساً على أحداث تبدو قابلة لذلك، أما تاريخ الأدب في روحه الحق، فهو يعتمد في المقارنات على الملامح الفنية لتوجه أو تيار ما، لا على الحقبة الزمنية بالذات؛ ويبدو الأمر غريباً عندما يصل مثل هذا التحقيب، إلى فاصل من عشر سنوات (الستينيون السبعينيون الثمانيون)، وكأن الأمر بالغ الدقة إلى هذا الحد، أو كأن التحول الإبداعي في حياتنا على هذا الدرجة من العمق وقوة التأثير وسرعة التحول، علماً بأن تاريخنا الأدبي المعاصر أقصر من أن يشمل هذه التصنيفات؛ وحتى إذا أخذنا معيار الفنية مجرداً، فلا يمكن أن تجزم نقدياً بأن فترات التحقيب المتأخرة أعمق أو أوضح أو أجدي، من امتدادات الحقبة السابقة والمستمرة في الممارسة الإبداعية؛ ومهما يكن فإن الظاهرة الإبداعية المعاصرة في المغرب، مجسدة في السرد عموماً والقصة القصيرة بطبيعة الحال، تبدو لي مرتبطة بما يحتمله فن السرد من قدرة على العمليات الفكرية تحليلاً وتركيباً، وعلى ما يتيح المجال للكاتب من مثل ذلك، بمعنى أن القارئ في هذا المستوى يمكنه أن يستشف من حلال الأحداث والمشاهد والشخصيات فكراً كامناً أو حياً فاعلاً، فيه من الكاتب ذاته، وفيه من المحيط المجتمعي ومن الشخوص الماثلة ضمن الوقائع، وبالتالي فطابع «المحاكاة» التي يتيحها لا نظير لها في الحيوية في مجالات أخرى، غير السينما والمسرح، وتلك طبيعة أخرى وقضايا وعوالم مغايرة لا داعي لخوض غمار الحديث عنها.

ويمكن القول في النهاية إن من يحيا تيار التحول بقوة، ويطمح إلى تجسيده على نحو إيجابي، قد يجد مبتغاه فيما يتيح له صياغة عالم جديد وإقامته على نحو ما من تصورات الكلية أو الجزئية، سواء



فيه من منظور معين، فإن الأدب السردى يبدو أكثر قابلية واستجابة، لمتطلبات التعبير عن هذه المرحلة الخصبة من تاريخ الفكر الإنسانى عامة، أو هو لا يقل في ذلك عن غيره من الفنون الأدبية الأخرى.

6. ساهمتم، انطلاقاً مما سبق، في جعل «اتحاد كتاب المغرب»، واجهة لهذا التحول، من خلال الكتابة في مجلة «آفاق»، ومن خلال ندوات الاتحاد؛ هل يمكن اعتبار اتحاد كتاب المغرب حجر زاوية في مشروع التحول، خاصة على مستوى العناية والاهتمام، من خلال «آفاق»، ثم ندوات الاتحاد، بالكتابة القصصية؟

عندما خامرتنا فكرة إنشاء اتحاد كتاب المغرب في بداية الاستقلال، كان الأمر لا يعدو إيجاد بؤرة لقاء أو منتدى يضم المهتمين بالإبداع الأدبي من المثقفين المغاربة، بل إن المطمح كان أكبر من ذلك، لأن الهدف تمثل في رؤية مؤسسية مدنية على مستوى المغرب العربي على امتداده إذ ذاك، وهو ما تحقق في مؤتمر التأسيس لاتحاد كتاب المغرب، الذي حضرته بالرباط إذ ذاك سنة 1961، وفود من دول المغرب العربي، واختير محمد عزيز الحبابي رئيساً له، وحمل منذ ذلك الحين اسم «اتحاد كتاب المغرب العربي»، وظل على ذلك لفترة طويلة، كما ظلت مجلة «آفاق» (في شكلها الكراسي الأولى) تحمل اسمه على النحو المذكور، إلا أن تطورت باتجاهات أخرى، أدت إلى تأسيس كل بلد في المغرب العربي لاتحاد أو رابطة لكتابه وأدبائه، مرتبطة جميعها بالاتحاد العام للكتاب والأدباء العرب، ومقره القاهرة في بداية الأمر في ذلك الوقت. — من هنا يدخل تأسيس اتحاد كتاب المغرب ضمن المشروع الثقافي المغربي فردياً وجمعياً، فالأعضاء المؤسسون من المبدعين خاصة، بقدر ما كانوا يحملون في حناياهم من حرارة المشروع الفردي، بقدر ما كانوا في الآن نفسه طموحين إلى إيجاد مؤسسة ثقافية خاصة بهم، غير حكومية بالذات، من شأنها أن تعكس اهتماماتهم وتؤطر حركتهم الثقافية، وتأتي مجلة «آفاق» ومؤتمرات

والاشتراكيات بدورها كانت متعددة على مستوى التنظير والتطبيق أيضاً وعلى امتداد القارات.

لم يكن الفكر العربي في سعيه الحثيث للتقدم والتطور ليبقى بعيداً عن معترك التفاعلات القوية، فظهرت على المستوى الفكري والتطبيقي، نظائر لما في الحياة الثقافية الغربية على كل المستويات، ويهمنا أن نسجل أن المرحلة كانت ما تزال تحتل مفاهيم «المذاهب والمدارس» الفكرية والإيديولوجية ناهيك عن السياسية، فظهرت نظائر ذلك متمثلة في الوجودية كما يمثلها عبد الرحمن بدوي من منظور «الزمن الوجودي» على الأقل، وكذا «الجوانية» كما يمثلها عثمان أمين، وهي ضرب من الروحية البرجسونية في جوهرها، وأيضاً «الشخصانية» كما يمثلها في المغرب محمد عزيز الحبابي وروني حبشي في لبنان، وأيضاً «الوضعية» كما يمثلها زكي نجيب محمود، وكل هذه المذاهب والتيارات الفكرية الفلسفية، لها مقابلها ومرجعيتها الغربية المباشرة، بحيث يعتبر التفاعل الفكري مع المحيط الثقافي العالمي في هذه المرحلة، بما يتضمنه من نزعة التحرر وإثبات الهوية والذاتية الثقافية مقابل الآخر الغربي القوي فكرياً ومادياً والمستعمر سابقاً، حوافز الفكر العربي والثقافة والإبداع، باتجاه عامل التميز بهذا الطابع العام الذي يحاول في عمومته التوليف بين الثقافة العربية الإسلامية في موروثها التليد وحاضرها المتطلع من جهة، وثمار الفكر الغربي في آخر تجلياته وتظاهراته من جهة أخرى؛ وعمومية هذا الطابع لا تنفي ما يتضمنه لدى هذه الفئة من المفكرين والمثقفين العرب عامة، من درجات التفاوت في الاستيعاب والانتماء، كما في مستويات الخلاف والاختلاف، ولا يبدو الأمر خلاف ذلك في المظاهر الإبداعية أيضاً، من حيث تفاوت المبدعين العرب، والمغاربة بوجه خاص، في انعكاس تباينات تفاعلهم في الشدة والدرجة مع هذه الروافد، علاوة على التباينات الطبيعية الفردانية والخاصة، في التعبير عن ذلك بالنسبة لكل واحد أو نموذج. ومما لا شك

عامة، وبخاصة في مجالات الإبداع الأدبي، وهنا على الخصوص يمكن ملاحظة المظهر التجديدي في الإبداع المغربي في مجال السرد، بينما يمكن القول إن التجديد في طار الشعر المغربي يعتبر متأخراً عن ذلك بعض الشيء، أو على الأصح يمكن ملاحظة أن الأسماء التقليدية في الشعر المغربي، استمرت بجانب التجديد لفترة طويلة وبقوة أيضاً، بينما لم يكن مثل ذلك ممكناً في مجال السرد القصصي، باعتبار أنه في ذاته مجال جدة مطلقة في أدبنا العربي، على نحو ما انتهى إلينا مع الحداثة الأدبية؛ وفي نهاية الأمر يبدو لي أن ما يعتبر خصوصية في توجه الثقافة المغربية في هذه المرحلة، لم يكن ليختلف نوعياً عما عليه الأمر في التوجهات الثقافية لأي بلد عربي آخر، أو حتى غير عربي في مرحلة مشابهة.

### ثالثاً: في التجربة

8. كتبت المقالة النقدية، كذلك القصة القصيرة ثم الرواية، إلى جانب البحث الجامعي- الأكاديمي، ما هو الوسيط الناظم في كتابتكم وتحولكم من حق إلى حق؟ وإلى أي مدى كان للتكوين والمعرفة العلميين دوراً في إنضاج تجربتكم؟

ربما تكون شخصيتي أو شخصي من الناحية الثقافية، هو الرابط بين هذه المجالات، لكنني أذهب إلى بعض التوضيح، لأقول إن كتابتي «للمقالة النقدية» لا أعتبرها أكثر من قراءة لبعض النماذج، وهذا لا يقلل من أهميتها، بل على العكس من ذلك، إذ من شأنها أن تظهر تفاعل أديب مبدع من خلال ثقافته الفنية وذائقته النوعية مع كتابات الغير، أما عندما يتعلق الأمر ببعض التنظير، فهو يدخل في باب الثقافة بمعناها الواسع، باعتبار تكويني الفلسفي والأدبي والتربوي السيكلوجي، على المستوى العملي والأكاديمي، وهو ما يلتقي مع الشق الآخر المطروح في السؤال والمتعلق بالتأليف الجامعي الذي يمثل الجانب التخصصي في تكويني، والمتعلق بدور الأستاذ الجامعي الباحث، وينتمي إلى هذا الجانب من شخصيتي الثقافية.

وندوات اتحاد كتاب المغرب وغير ذلك من نشاطاته، لتسجل معالم المشروع الثقافي الجماعي والمؤسسي لنخبة تلك المرحلة، وأهم شيء أدى إلى نجاح اتحاد كتاب المغرب في أداء دوره الإيجابي مغربياً وعربياً، هو ما تميز به العمل في إطاره من روح التطوع بين أعضائه والناشطين في إطاره، مع استقلالية القرار (غير الحكومي) الذي تفرد به مع اتحاد كتاب لبنان، من دون سائر الاتحادات والروابط العربية الأخرى، وهذا ما أعطى للمؤسسة مصداقيتها على كافة المستويات، وانعكس إيجاباً على مستويات أخرى من قبيل مواقف المثقفين العرب من قضايانا الوطنية (الوحدة الترابية على وجه الخصوص)

يمكن الإشارة إلى الأهمية التي تميز بها حضور الأدب السرد في أداء اتحاد كتاب المغرب، وانعكست أيضاً على صفحات مجلة آفاق، أساساً، إذ احتلت القصة القصيرة مكانة خاصة، وبطبيعة الحال في فترة الستينيات لم يكن النشر متيسراً ولا طبع الكتب باليسر المطلوب، فكانت المجلة مع بعض الصفحات الثقافية (والملاحق فيما بعد) للجرائد الوطنية، مرآة للإبداع المغربي، بما فيه أو على رأسه القصة القصيرة، ويمكن تسجيل أن من أهم أنشطة اتحاد كتاب المغرب في بداياته (1964، 1965) تنظيم مسابقة وطنية لنيل جائزة القصة القصيرة، وهو أمر ذو دلالة في هذا الشأن.

7. يقتضي تحليل «الثقافة المغربية»، ربط الإبداع بالثقافة والفكر، إلى أي مدى يمكن الحديث عن خصوصية (ما) وسمت المغرب بعد الاستقلال، واقتراض أن قناعات ما أبحث، ولدى جيلكم، على الاحتفاء بالقصة القصيرة؟

أعتقد أن التوجه العام الذي يمكن اعتباره خصوصية طبعت الثقافة المغربية مع الاستقلال، وحتى قبل ذلك فيما يشكل مرحلة واحدة متكاملة، هو التجدد والتجديد، تبعاً لثمة التعليم والتلاقح الثقافي المغربي والعربي المشرقي والأوروبي الغربي، بما لم يكن من الممكن معه استمرار الثقافة التقليدية



تحاكي باللون الكتابي قفز الخواطر، ذلك الخطوات، تسارع النبض فيارتفع أو تواهي إيقاعاته، هذه هي المنظومة اللغوية الإبداعية الخاصة فوق تأتي الدرس البلاغي، إنها تشكيل غير المكتوب ما بين السطور، وخارج الجمل والعبارات مضافاً اكتشافات اشتقاقية واستعمالات لا مألوقة، مع استعارة علامات الترميز الصامتة الناطقة، بما تحيل إليه من حذف وتوقف نفس واستيناف؛ ولا يمكنك في هذا كله أن تفقد الوعي بأنك في مقام الجمال، بما هو متعة كتابة وقراءة على السواء؛ واللغة أساسية في ذلك كله، كل موضوع بلغته الخاصة، نوعيتها من نوعيته بلا فرق ولا مفارقة.

11 . تراهنون في كتابتكم الروائية على جعل الشكل الروائي مفتوحاً على احتمالات متخيلات متنوعة ومختلفة؛ هناك السرد الذاتي، هناك السرد التاريخي، هناك أيضاً السرد العجائبي؛ ما الدافع على ذلك، الكتابة أم التجريب؟

الروائي «حكواتي» بالأساس، وعندما تحضر «حلقة» السارد في فضائه الطبيعي الاجتماعي، تجده يسلك شتى السبل والوسائل، من حركات الجسد والصوت، واقتباسات الأشعار والحكم، وإدماج أوضاع وحالات راهنة حية مما حوله في زمن السرد الغابر السحيق، بل إشراك وضعية المتحلق المتلقي ذاته في السيرورة الحكائية، وما ذلك كله إلا تشكيل منظومة سردية، وفي الإبداع الأدبي، وفيما يبدو بوجه خاص متعدد أو متنوعاً، ما بين تاريخي وملحمي وعجائبي، إنما هو مشابه الطبيعة الحكواتية، لا أنفي الطابع التجريبي في العديد مما أكتب في الرواية والقصة على السواء، إلا أنني أؤكد أن ذلك يأتي في تكامل مع ما عداه من مكونات العمل الإبداعي، وبالتالي يأتي استجابة لحاجة إبداعية عضوية، وليس على حساب الجمالية والمتعة أو ما يضعفها، ويمكنني القول إن كل ذلك يأتي على نحو من تركيب متناسق منسجم ومتكامل، حتى في تناقضاته ولا انتظاميته .

12 . تعيش الرواية المغربية- الرواية في

9 . القصة القصيرة لديكم وقفة، أما الرواية فهي بمثابة «حفريات»؛ هل يجوز لنا افتراض مثل هذا الفصل في تجربتكم الخاصة؟

في الواقع يمكن اعتبار الفنين معاً ضرباً من الحضر بأدوات فنية، فيها التشابه والاختلاف وفيها التعمق والتوسع، حسب طبيعة كل منهما، ومن منظور فاعلية تطويرية على نحو ودرجة ما؛ بطبيعة الحال وحسب التصور الكلاسيكي لكل من القصة القصيرة باعتبارها مسرى نهر يحضر مجراه عميقاً، وللرواية باعتبارها تمثل المسرى النهري في انتشاره وتوسعه عن مجراه، فإن الاختلاف والتشابه بين الفنين يبدو أقرب ما يكون إلى اعتبار العامل الكمي، بينما الأمر في واقع المقارنة يبدو اختلافاً في التوجه العمقي لكل من الفنين، فلا يمكن انتفاء الحضر العميق في الرواية ولا التوسع (السطحي) في القصة القصيرة، بل إن كلا منها فيما يبدو يبدو وفيه مناقضاً لبعض البداهة الكلاسيكية، يمكن أن يكون بسببه وعن طريقه مصدر روعة إبداعية بتميز ونوعية خاصة .

10 . حين نتأمل كتابتكم القصصية والروائية نلاحظ مدى حرصكم على جعل اللغة الأدبية لغة تجعل وكدها التماسك الأسلوبي في الصياغة؛ هل يتعلق الأمر لديكم بـ «بلاغة» خاصة؟

ليست اللغة الإبداعية مجرد وعاء لكل شئ أو كساء لأي شئ، بل هي الفرشة واللون في الكتابة، فهي من صميم البعد الإبداعي، وهي تولد بخصائص العملية ذاتها، مع المشهد والشخصية والموقف والفضاء، في تلاحم وتداخل، مشكلة الظلال والثنايا والأعماق والسطوح، لذلك يخلق المبدع لغته الخاصة ضمن المشترك والمتفرد، فلنقل إنها أكثر من بلاغة خاصة، ما دامت لغة خاصة بل منظومة لغوية في خصوصيتها، وعلى سبيل المثال، لا يمكنك أن تقف عند حدود البلاغة اللغوية المعتادة، وأنت تلون اللوحة والمشهد بعامية مندمجة، كما لا يمكنك أن تحافظ محافظة حرفية على الدرس البلاغي في بداعيته التعبيرية أو شروطه الخاصة، وأنت



مستوى المشرق العربي والغرب الأوروبي، بقدر ما كان بعيداً أو متباعداً. هكذا يبدو في وجهه الإبداعي. عن الثقافة التقليدية المغربية، أو المظهر التقليدي لما كان عليه الإبداع المغربي في تلك المرحلة؛ لكن ذلك لا يعني أي درجة من القطيعة أو ضعف الاتصال مع المصادر الثقافية العربية الأصيلة ونماذجها الإبداعية، إذ أسجل هنا حلقاتنا الدراسية الشلية ونحن فتان خارج مقاعد المدرسة الثانوية، وقد كنا نتدارس أمهات الكتب من قبيل «البيان والتبيين»، «العقد الفريد»، «ديوان الحماسة»، «ملل والنحل» وغيرها وما تزال تلك الذخائر مما كنا نتسابق إلى اقتنائه ومطالعة والتناظر حوله، من أهم ما تعزز به خزانتي، وكنا نتدارس تلك الذخائر دورياً في حلقاتنا الضيقة في المنازل، متنقلين ليلاً ونهاراً بالتناوب من هذا إلى ذلك، بطريقة عفوية ودون أي استشارة أو إشارة لأستاذ أو من أستاذ، كما كنا بالمقابل نتسابق إلى اقتناء واستعارة الجديد من المؤلفات والترجمات السردية والشعرية الحديثة، والتي كانت مكوناً أساسياً من دراستنا الثانوية، سواء منها ما كان يتم من ذلك بين جدران المؤسسة، أو ما لحق ذلك من مرحلة الدراسة الشخصية الحرة، إبان الأزمة السياسية الاستعمارية المغربية قبيل الاستقلال، عند إغلاق المدارس الوطنية بكافة مستوياتها، والزج بأغلب هيئاتها وطلبتها في السجون والمحاكمات والمنافي؛ وهذا التوجه الحديث في ثقافتنا سيتعزز أكثر بالظاهرة المشرقية، عن طريق النخبة الشبابية التي ستتوجه لاستكمال دراستها بالمشرق العربي، كما باستقدام البعثات التعليمية من المشرق إلى المغرب، على المستويات الثانوية والجامعية خصوصاً، وأشير هنا إلى أن الشلية الثقافية التي كنا نمارسها من منزل إلى منزل، كانت أيضاً شلاً إبداعية نعرض فيها على بعضنا البعض ثمار محاولتنا في الكتابة في مختلف المجالات، وسيكون ذلك من بوادر التذكير المبكر في مؤسسة مدنية ثقافية مؤهلة مثل هذه الوظائف، كما سيتجسد في تأسيس اتحاد

المغرب على إيقاع تحقق تراكم ملحوظ ومتنوع/ بقدر ما تعيش على إيقاع البحث عن قارئها/ قرائها؛ هل نتحدث عن «شرح أم دحلل، أم عن واقع سوسيولوجي؟

يمكن الحديث في هذا الشأن عن مظهر خلل في الثقافة المغربية، من بين مظاهر أخرى عديدة متبقية، ذلك أن عدد النسخ المنشورة من أي عمل روائي، يظهر بشكل فاضح ندرة القارئ، حتى لو أدخلنا في الاعتبار أن المصرح به الكمي، غير صادق ولا دقيق من قبل الناشر كما هو معروف، إذ بالإجمال تبقى الدلالة الكبرى قائمة على هزال الرواج الثقافي من هذا النمط الأدبي بالذات، عكس قارئ الإثارة من جريمة وجنس وسياسة ودين، أو بالقياس إلى قراءة النماذج الإبداعية المندمجة في المناهج الدراسية، نظراً لما تقوم عليه من ضرورة مهنية؛ لكن الصدمة تتضاعف وأنت تشكو من انعدام نسبة مرضية من القارئ، تفاجأ عندما تستشعر أن قارئ الرواية حاضر في الثقافة المغربية، على نحو أكثر وأهم، عندما تقدم هذه الرواية بلغة أجنبية (فرنسية مثلاً) ومن قبل ناشر أجنبي، كما أنك تلحظ ما يشابه ذلك بالنسبة للرواية العربية المشرقية عكس المغربية، ولا يتعلق الأمر هنا بالجودة، لأن هذه تكتشف بعد القراءة، بل يمكن القول إنه خلل في تقدير البضاعة الوطنية من الإبداع الأدبي، مما يذكر بالموثوث من عادات، دون أن نسلم أنها بالضرورة قدرنا المقدور .

### رابعاً: في التجربة

13 . لا يمكن تصور تجربتكم، وتجربة «جيلكم»، (الجيل مرة أخرى؟) بمعزل عن تأثيرات المشرق العربي، مصر بالذات وكذلك «حركة التنوير» في الشام، وكذلك بمعزل عن المغرب، أوروبا عموماً، وفرنسا بالتحديد؛ ما الذي أضافته هذه التأثيرات بالنسبة إلى تجربتكم في القصة والرواية؟

أعتبر أن التلاقح والتفاعل في هذه المرحلة بقدر ما كان قوياً بكل ما هو حديث ثقافياً على

والوسائط المعرفية المتجددة في عصرنا. وتجربتي لا يمكن أن تخلو من تفاعل ثقافي على مستوى ما كان في مرحلة البدايات، مع مختلف التحولات اللاحقة والمتلاحقة إلى اليوم، وهو أمر قد تعكسه التجربة على مستوى التنوع واستحداث الأدوات وكيفيات الاشتغال الإبداعي، وإن كنت أعتقد أن طابع الوحدة الشخصية للمبدع، يمكن أن ترصد معالمه الأساسية ضمن السيرورة التطورية، وكأنها بصمة خفية مضمرة أو ظاهرة إلى حد ما في عموم الإنتاج من بداياته إلى أواخره؛ وهي من قبيل الوحدة التي تبلور الوجه النهائي لتنوع وتعد المرجعيات والمصادر في الشخصية الثقافية الواحدة للمبدع، وتمثل مظهر الثراء الفكري والفني في ذلك كله.

**16. كيف تحققون التوازن بين كتابة القصة وكتابة الرواية؟ وهل يمكن افتراض رابطة بينهما على مستوى الموضوعية والتمثيل، بحيث تتحول القصة لديكم أحياناً، إلى رواية؟**

أفترض أن الرابطة موجودة بين الرواية والقصة في تجربتي، باعتبارها صادرة عن وحدة الشخصية، وربما تجد ذلك حتى في أعمال غير إبداعية في تجربتي الثقافية عموماً؛ ومع الاختلاف البدهي ما بين فني القصة والرواية، فإن بعض المقومات يمكن تبينها كخيوط مشرقة، تؤثر على المصدر الإبداعي الواحد، دون أن يتنافى ذلك مع الاختلاف الطبيعي بين شكلين أدبيين متميزين جوهرياً ما بين قصة ورواية؛ ومن جهة أخرى، فقلما أشعر بموضوع أو فكر قابل للتحويل من هذا الفن إلى ذاك أو العكس، ففي تجربتي على الأقل يبدو الأمر شبه محسوم فيما يمثل قابلاً للتبلور على هذا النحو أو ذاك، وباعتباري أكتب بشبه انصياعية مطلقة إلى مشاعري، فلا أتصور في تجربتي ممارسة تحويل فن إلى آخر على نحو إرادي مخطط، لكن هذا لا يتناقض مع مظهر «التجنيس التهجين» إذا صح التعبير سواء في القصة أو الرواية، كأن تحتوي هذه أو تلك، على مظاهر

كتاب المغرب بعد حوالي خمس سنوات من استقلال المغرب.

**14. ألا يمكن الحديث، بالنسبة إليكم، عن «قلق» (ما) في هذا التوزع بين المشرق والمغرب، من خلال نموذج القصة القصيرة؟**

لا أعتقد أن الأمر كذلك، لأنه لم يكن يمثل أكثر من تنوع وتعدد، بعيد عن مفهوم التوزع في صورة تمزق أو تشرد معرفي أو شعوري، لكن طريق الإبداع وحتى غير الإبداع من النشاط البشري لا يخلو من القلق، وليس مصدر ذلك اختلاف المرجعيات الثقافية، بقدر ما هو درجة لازمة ملازمة من مستوى التوتر الذاتي المولد للحظة التوهج في العملية الإبداعية مع شروطها الأخرى؛ وكما هو معلوم فإن تنوع المصادر والمرجعيات الثقافية، يفني التجربة الإبداعية ويخدمها إيجابياً ولو بغير قصد ولا إرادة ضرورية من الذات الواعية؛ أما التفريغ الإبداعي في نمط أدبي معين، كالقصة القصيرة، فتعمل في تبلوره عوامل تفاعلية شخصية ومحيطية، وهو ما أعتبر أنه كان عاملاً في توجيهي إلى السرد بصفة عامة، ومنه القصة القصيرة التي لم تبدأ عندي منفصلة عن الرواية، وما أسبقيتها في النشر إلا لضرورة موضوعية، ترتبط بيسر التعامل مع القصة القصيرة عن طريق النشر على صفحات الجرائد والدوريات قبل الإصدار في كتاب، وهو ما كان يمثل مرحلة أخرى من الصعوبة.

**15. ما صلة ما تكتبون بالثقافة الوطنية؟ وهل يمكن اعتبار مساراتكم ضرباً من ضروب التوازن بين شرق عربي يتواري وغرب أوروبي محكوم بالتمركز الثقافي- الحضاري والفكري؟**

ظاهرة التمرکز الثقافي وما يرتبط به معطى لا ينكر، على مستوى المشرق العربي والمغرب الأوربي جميعاً، ويمكن القول إن هذا الواقع في سبيله إلى التغير سواء بالنسبة للثقافة العربية في محيطها الخاص، أو بالنسبة للثقافة الانسانية عالمياً، وهو تحول تعمل على تسريعه التقنيات التواصلية

هذا صحيح، وهو ما عنيته بعضه في جوابي السابق، ومع ذلك لا يتعلق الأمر بسيرة ذاتية صرف، رغم الوقائع والمحاكاة السيرية، وهذه الظاهرة لا تقف عند حدود الرواية أو تختص بها، إذ توجد أمثلة ذلك في إنتاجي من القصة أيضاً، وبعيداً كل البعد عن ضمير المتكلم أو بغض النظر عن صيغته.

#### 19 . هل يمكن الربط بين الكتابة الروائية والفلسفة، من منظور «الأطروحة» أو الأيديولوجيا؟

من منظور القارئ يبدو الأمر اجتهاداً تتفاوت فيه المستويات، وربما يمثل مؤشر التفاضل بين قارئ أو ناقد وآخر، إذ كيف يتصور التعامل مع مقروء بدون «أطروحة» ممكنة على الأقل، أما من زاوية الكاتب، فالأساس الفلسفي ضرورة لأنه مما يمثل جوهر الرؤية الفنية، والا أصبحت العمل السردى تهوياً لفظياً وسطحية حديثة؛ المنظور الفلسفي هنا أو الأطروحة، لا يقصد به التخصص المعرفي والمهني ثقافياً أو سياسياً أو أيديولوجياً، بقدر ما يعني قصدية فكرية ثابته ومتضمنة فنياً، لا تعسفياً ولا خارجياً؛ والأمر واضح في نماذج لا حصر لها في نتاج ما يقارب نصف قرن من تاريخنا الأدبي الحديث، كما في نماذج من الأدب العالمي، تعرض وكأنها تقرير أيديولوجي أو نشرة حزبية أو حتى درس فني مباشر؛ من هنا يبدو لي في تجربتي الإبداعية، سواء على مستوى الرواية أو القصة، أن القارئ بدوره يجد أمامه فرص الاجتهاد بقراءات على عدة مستويات، وهو يمثل ما يمثل غنى وإغناء القراءة والكتابة على السواء، بل ويفرض على القارئ جهداً مناظراً لجهد الكتابة أو أكثر، كما عبر عن ذلك في هذا المجال، بعض من تناولوا بالدراسة نماذج من كتاباتي الإبداعية.

فنية من جنس إبداعي أو ثقافي عام من مجالات أخرى، كاحتواء نمط في السرد لما يعرض تقريرياً صرفاً، أو سحرياً عجائبياً، أو ملحمياً شعرياً، مما يمثل استجابة فنية لا تخل بالانتماء الأجناسي للشكل الأدبي، أو هي قد تمس بذلك بقصد إكساب فرادة فنية ما.

أعود لأجمل بأن الروابط بين القصة والرواية من ذاتية وموضوعية في طبيعة هذين الشكلين في ذاتهما الفنية، كما في الذات المبدعة، ليست مما يتيح بالضرورة تحويل هذا الشكل إلى ذاك، وتجربتي كوعبي الفني خلو من ذلك، دون أن يعني تضمين أي حكم قيمة مسبق على مثل هذا «السلوك الإبداعي» إذا كان له أن يتجسد في تجربة ما.

#### 17 . ألا تجد في بعض نصوصكم الروائية بعض

##### الانشداد إلى السيرة الذاتية؟

ربما، لكنني أميز في رؤيتي كتابة السيرة الذاتية عن الرواية، وأيضاً يمكن القول إن المخزون الذاتي يظل دائماً رافداً في الكتابة، مشكلاً لمظهر من الذاتية العميقة في الأثر الإبداعي، وهو يتسرب أو يفرض نفسه باسترجاعية نوعية، بعيدة عن الإرادية في هذا الشأن، كما أن خلاصة السيرة الذاتية اليومية لا الفنية، بمعناها التاريخي من المهد إلى اليوم، تدخل في عوامل الرؤية الإبداعية بدرجات وحسب الشروط والمقتضيات الخفية، وبعيداً إلى حد ما عن مطلقة التحكم.

#### 18 . هناك درجة في نصوصكم تؤثر على

ما يمكن أن نعتبه «السيرة الفكرية»، خاصة في نماذج روائية لديكم منذ «الطيون».



## أنفأ ونزأ

### مبارك ربح

— لا بأس

تربت في تحبب على كتفيه دفعا للحرص

— لا بأس عليك

تمسح على خده مقتطفة قبلة خفيفة، تجذب على جسدها الغطاء... لا بأس، لا بأس يكررها سراً في جمود موقفه كتميمة، يدرك نظرتها إليه، تتملاه حيناً بذاك الحنو المعهود... لا بأس، كانا على شفا البركان، هو على الأقل بكل تأكيد، وهي على ما يظهر ويلمس، لا ينسى أنها مجارية حين تريد، إنما كان معها على شفا البركان، قبل أن تفلت اللحظة، ويعم الخمود، يدها بمهارتهما المعهودة تعالج وضع العازل، لبيتلج البركان بغثة فورته، كما بيتلج لسانه متردد رعديد، تنطفئ نيرانه بغثة بلا دخان، أو بخانق أكثف من دخان...

خشية عدوى، رائحة رعب يعمر الشم يعمي البصر يزكم القلوب، لم يستشعر أبداً درجة ارتعاب لكنه بمحاكمة عقلانية وهدوء، يلتزم التعليمات الصحية، الكمامة عند أول بادرة تحذير، التلقيحات منتظمة في أوقاتها المضبوطة... ثم هو بمحاكمة بسيطة، ماذا يخسر بهذه الاحتياطات التي يجافئها آخرون؟ لا يفهم جحود الناس على غير علم أو بعلم وتهور الناس تخشى العدوى، وأكثر من ذلك رعب التلقيح امتلاكاً لمناعة كما يقال، خشيتهم تامة عامة، ربما متساوية في ذروتها، لكنهم متفاوتون في الالتزام بالمطلوبات الوقائية؛ وما بين متشكك ومترك وعازف، يميل الناس إلى كل الوسائل للإفلات من حملة التلقيح، وفي القرى يعمدون إلى إرشاء وارتشاء مباشر، المسألة تصدق على عامة الذكور،

خوفاً على فحولتهم في واقع الأمر وباطنه، خلاف الظاهر... ألم يبادؤوهم بتحديد النسل، وقالوا، تنظيم لا تحديد؟ حقن وحبوب مانعة، وتلقين حيل وافية للنساء والرجال، عدوى حقيقية... حتى الاستئصال الجراحي للمبيض، الدور ليس ببعيد ليأتي على الرجال في استئصال الأنثيين أو شئ آخر من قبيله... الأمر يتكرر على فترات أشبه بالمواسم، ومنذ زمن بعيد قريب، تنبه الناس إلى ما يبيت للضحولة، ويبدو أن الإشارة جاءت من النساء، رغم أن الرجال كانوا الضلة المقصودة أولاً من تلقيح ضد وباء قتل وقتذاك إنه مرتبط بالكدح والعرق، مما يعطي أسبقية للرجال على النساء في مرحلة أولى على الأقل، وفي فئة الرجال تأتي الأسبقية لذوي السواعد المنتجة، ما بين الـ 15 والـ 40، قبل غيرهم؛ قيل إن النساء تنبهن بالخبرة وحس الفطرة، إلى عوارض الوهن في المعاشرة المألوفة، ليسري المعنى سريان الهواء بين الناس «اللهم في المال ولا في الرجال!»؛ يبدأ الناس في تدبير ما يلزم، كل وسيلة مهما كانت، مقابل الإعفاء المتستر على التلقيح.

— كيف؟

— ما تعرفش، إيوا افهم؟

بعضهم يكتري غيره ليتقدم باسمه في ذلك الزمان، حيث لم تكن البطاقات معمة، أو حيث ما يمكن لزعم النسيان أن يكون مبرراً في حالات لحالات... الورقة؟ نسيته! الآن حرية أكثر وفهم وتفاهم، ادفع المقابل والملقح نفسه يتخذ معك كل مظاهر العملية، عز ذراعك... أيمن... أيسر، لا يهم... عز إلى أقصى حد أو إلى أي حد تشاء، إنما ليكن عارياً ما بين الكتف

بعض الناس، شبه متحلقين في مجموعات صغيرة غير منتظمة، كأنما هي ملتقيات عضوية، خاصة وأنها غير مستقرة في مواقعها وتفقد أعضائها باستمرار، تتجدد باستمرار كذلك؛ لعلها تظاهرة أو مظاهرة على الأصح، في طريقها إلى التجمع، مجموعات تتشكل وتنفرط في تجدد، لا تجانس في شئ من مكوناتها، تشمل كل الأجيال والأعمار من الجنسين والكلاب المرافقة... والكل تحديق في الفضاء.

يجد نفسه مثلهم يحديق في الفضاء، ساحة لاكونكورد يعرفها، يعرف سحرها في النفوس ومكانتها في يومية زائر المدينة، لكنه لم يكن يدرك أن لفضائها أو سمانها على الأصح، مثل هذا السحر الذي يجعل الناس يتجمعون في جماعات أو مجموعات، محدقة محمقة باتجاه أعلى الساحة، فضاءها الفارغ إلا من سحابه الراحل ببطء عن كبد السماء؛ لا يرى شيئاً مما يحديق فيه الناس أو يمكن أن يحدقوا فيه هكذا بتأمل وصمت يبدون معه، وكأنهم يدركون ما يرون وحدهم، ودونه هو وحده؛ ضحية هو إذن، ليعتبر مؤكداً أنه ضحية خدعة يعرفها مبدئياً... يعرفها، ومؤداها كما أسرها له الصديق في معرض فكاهة؛ تريد أن تجرب سخافة بني آدم، حتى من يزعم منهم أو تعتبر أنه عاقل؟ حسناً، ما عليك إلا أن تتوقف في الشارع العام، وترفع عينيك باتجاه السماء، باتجاه لا شئ، كما لو كنت ترى أو تراقب شيئاً معيناً يبدو لك في الأعالي؛ ماذا سيحدث؟ ستجد نفسك بعد هنيهة قطب دائرة تقريباً، والناس من حولك، ينظرون متطلعين بصمت وسكون إلى حيث تتطلع.

يتطلع مثل غيره إلى فضاء الساحة الباريسية الشهيرة بصمت وسكون، يتأكد من أنه ضحية الخدعة الألفية تلك، لولا أنه قبل أن يتحرك من موقفه يسأل، ينظر إليه الرجل ببعض قلق... ألا ترى؟ انظر... ماذا ينظر؟ يرى؟ ... لا شئ... انظر هناك؛ أه، إذن في جانب آخر؟ لا. لا. هنا، هناك... لا شئ يرى... يشير الرجل بإصبعه ليتابعه ببصره... لا شئ، لا. لا... يرى الآن، يرى حقاً، بل ينتبه لبلأهته

والعضد؛ لا خوف، سن الإبرة لا ولن ينغرزي جلدك ولا يلامس حتى... إنما هي حركة حذق لا تخيب بالنسبة لمن يهيمه الأمر، حتى ولو كان المراقب خصماً محدقاً متربصاً على القرب؛ هي الحركة الخفيفة من الحاذق الملقح تكفي، واترك البقعة عرضة للهواء برهة، كأنما الأمر حقيقة، ربما يستحسن إظهار بعض امتعاض بدون مبالغة، كما لو كنت ممن لا يتحمل أي وخز؛ وها أنتذا محتفظ بضحولتك المؤكدة، وفي حكم الملقح بدون لقاح... بعضهم طبعاً لا يحتاج للإزام حضور، والزام طويل انتظار في طويل صفوف متعرج، إنما يعنى مباشرة بالمقابل الأكثر أو أكثر من طرف، لحد أنهم اكتشفوا من تلقح في كلا الذراعين، ويحضر ثالثة بوجه جديد، لولا أن الأثر يفضحه؛

— يا أخي، أنت... سبق لك تلقحت؟

— نسيت!

— مرتين؟

— الأولى ما حسيتش بها...

نظرات استغراب تقابلها نظرات خيبة...

— إيوا عافاك زدنا الثالثة وخلاص... ما لها أش

فيها؟

لا بأس تقول باتجاهه، لا بأس تقول ويردد في سره كتميمة؛ ببساطة لا ينقصه شئ ولم يكن لينقصه، إنما اللحظة انفلتت بنقص اقتدار سريع طارئ في معالجة ما يلزم، هكذا بطارئ عضوي، وإلا فمهارة في سرعة الحركة الوقائية لا بأس بها، برقية وأسرع من برق يجب أن تكون الحركة... أنجزها مراراً دائماً بنجاح... لا بأس، لا بأس... إنما اختلال في الحركة، بطء واختلال يؤدي باللحظة، تحضر الفكرة تطير السكر كما يقال... فقط، لا غير... لا بأس، تقول في حنو تستجمع الغطاء الخفيف حول جسدها، تاركة إياه لهواء يجفف ندى عرقه البارد، الطقس جد معتدل ومناسب لاجتذاب لحظات منفلتة، فكيف بما كان جاهزاً منها على فوهة بركان؟

يخطو متأنياً، يخيل إليه أنه ضحية خدعة يعرفها مبدئياً، ذات يوم في مدينة الأنوار، يجد الناس،

بكل النكهات والروائح لكلا الجنسين وما لا تعلمون؛ بورصة اللحم البشري خط بياني متصاعد؛ رشاقة للبيع، بيع فائض وزن، بقصد تخسيس؛ القيراط الزائد بعشرات أضعاف المستهلك بشره وبلاهة، من مثيله الحيواني والنباتي معاً؛ يقول الطبيب إن ثم تتوج الأمور بخواتمها المرجوة في الأجل المقدر، مع التمرريض والترويض، يمكن الشفط، وبعده يمكن... تقفز عبارة إشهار بحركة وصوت أو بدون، حسب الشاشة واللوحة؛ زحف السمكة؟ لا تخف؛ تنقص كيلو في دقيقة؟

— يا أخي في ظرف شهر واحد نقصت 4 كيلو — واه؟

الصفحة الأخرى أكثر من زاكمة مزكومة، جموح الخروج من دائرة معينة لهزال ونحافة بسعر تفضيلي؛ برغر كل الأصناف، أجبان ودهون وأعشاب ذات فوائد جمّة، ولحوم أكثر طراوة، أنثوية وشبيهة، تزكم برائح عطر وشبيهة؛ — يا اختي عييت بالريجيم، نقصت ولكن عندي هذي، هنا (تضرب على ملتقى الوركين)، هذي المباركة ما يقضي فيها والو... نقصت شوية ولكنهم في الكاستينغ شوفتهم قاسحة... فرحتك يا اختي نقصت بسهولة... هكذا أحسن لك، حليوة رقيوقة؛ أما اختك لو لقيتهم أنا يقطعو لحمي طرف بطرف وينقصوه مني ما كرهت...

عندما انتابته عدوى التخسيس، لم يعتمد طريقه على غير هدى وإنما باستشارة طبية، هي على العكس منه، ركبت رأسها بعناد كما يقول واتبعت طريقته الخاصة؛ النتيجة عبثية تماماً أو هكذا يبدو له، تستمر هي في نظامها وما تزال، بينما يتوقف هو منتصف الطريق مستشعراً خواراً في قواه وخمولاً في قابلياته المألوفة، ويسجل على نفسه أنها أول مرة تخونه عقلانيته في التصرف، والطبيب رغم تعاطفه يسخر من تبريراته؛ بعد ذاك هاهي ذي اللحظة تنفلت وهو على فوهة بركان، على شماء قمة، ويهوي فجأة كطير كسير.

كيف نظر إلى الاتجاه أكثر من مرة، دون أن يرى... يرى الآن، فعلاً يرى... مستقيم المسلة، قائمها على الأصح، مغشى في شفافية من قمته وعلى امتداده باتجاه القاعدة بالعازل المطاطي، الواقي الطبي... يقف الناس، يرفعون أبصارهم للتفرج برهة، ويمضون في سبيلهم صموتاً بدون تعليق، متجددة جماعاتهم ومجموعات؛ ويستمر المشهد العمومي ذاك في الساحة الشهيرة لفترة من سنة أو أكثر، قبل أن يرفعوا الغشاء عن قائم المسلة، ليبقى عارياً على طبيعته منتصباً في استقامته إلى وجه السماء؛ من قال إن كل مستقيم بارز في الحضارة البشرية، إنما يرمز إلى القضيبي الجنسي؟ يؤكدون مقولته، أم مجرد استثمار فكري، بمنطق أي استثمار، كأي استثمار، يتخذ أية ركوبة لبلوغ الهدف؟

خشية الناس العدوى، خشيته عدوى انفلات اللحظات من جديد، خشية عدوى حنوها الزائد، لا باس، لا باس عليك... ينزلق بحركتها الغطاء الخفيف عن ظاهر جسدها، أعلاه، الكتفين باتجاه الظهر... لا تحفل بتسوية الغطاء عليها ولا هو يتأمل بحياد صفاء بشرتها، يتحسسها بنظرته... سوق لحم بشري، معدية أكثر؛ هذه المرة لا تلقح ولا كمادات، لا تعصب العينين أو تحش الأذنين بثخين منيع مانع ضد الصورة والصوت، عمى وصمم تامان كاملان بدون ذلك، إذ يبقى رغم الكل ما يزكم الأنوف، كيف تحكم شمك؟ زكام حقيقي أهم ما فيه أنك تتعوده حيث لا مهرب من عدواه؛ تخترقك في الأركان المنزوية الصارخة من كل الصحف - دع عنك الشاشات الناطقة والمتحركة والجامدة - مغريات عبارات بعناوين التعارف وطرقه لله في الله؛ يفاجئك بلون خارق وشعار مخترق إشهار، يفاجئه أكثر من جاذب صارخ نداء، ينهي إليه، إليك بصوت دافئ واهن متستر، التماع أرقام تواصل، الآن، توسيع عارضين، إبراز صدر أو إضمار، تقوية عضل... شفتين... تكبير... تضيق... رقق... فتق... سمكاً وطولاً؛ قل لم لا تضيق نفس إزهاق روح؟ نماذج من بضاعة أجساد مطلّة في تستر منفضح... بيع وشراء



أكثر، وأكثر...

Si vous voulez ....

يعانقن معه سفور الطبيعة، يتجاوز حدود واق واق... لا يطيق، يتخطى حدود عازل وحاجز، لا يطيق... لم يعد أحد يطيق، من يطيق؟ من يقول يطيق؟

يسفر اليوم عصراً، يصبح الوصي الوسيم في بالغ أناقة، يصبح بعيد عصر، موعد صبح العظيم، يسأل أولاً عن لباس العظيم ليومه، اللون والنوع من قمة الرأس إلى أخمص القدم، ليس له أن يكون لمسة نشاز في انسجام لون ونوع ونغم؛ لا مطابقة، لكن أناقة التكامل والاكتمال... يمثل الوصي، نجم الأناقة العالمي الوسيم، في خفة مظهر ورشاقة من حركة وابتسام، يقابلها رضى العظيم وإشراق محيا... سحر الليلة، فعل السحر سرى فيهن جميعاً، سحرتهن سيدي بالكامل ولا عجب... ذلاقة لسان بسمه نغرو خفة...

(سيعلق - ربما بدون مبرر - أحد الصحفيين على الصورة الملتقطة للمقابلة، بأن يد الوصي الوسيم، كانت مرة بعد أخرى وباستمرار، تناوش مؤخرته...) يتابع الوصي الوسيم سرد افتتاحه بمشهد العظيم وهو يتألق ليلته تلك، يغمر كل ما حوله بلون السعادة والابتهاج، تلتهم في وعي الوسيم لحظة صبحيته بعيد العصر، متفقداً منذ هنيهة أحوال صواحيبه... لا بأس... يسأل عن الحال، لا بأس ما بين تناؤب وارتخاء منهن، لا بأس يقلن مكررات، لا بأس مع التجاوز... المعيب في الغالب أو في كل الحالات، إنما لا بأس.... وأيضاً لولا بعض الخشونة في الأداء... خشونة أكيدة... يتخلص الوسيم من صورة صواحيبه الملحة، يذلق منه اللسان؛ أسراً كنت سيدي، أسراً متألقاً ككل المعهود؛ يفهم العظيم جيداً بكامل إشراق وطلق محيا... جيد... بإشراق زائد... جيد، يشير بسبابته تجاه الوصي الوسيم كالمتموعد بابتسامة وتلطف، يتركز محجراً الوسيم على كبرى الحجر الكريم الزاهي بزرقته في خاتم العظيم... جيد... يشير إلى الركن على منضدة، حيث تتكى في أمان

العظيم الإفريقي لم يهو من قمة ولا كان متهاوناً مع لحظاته، يرفض انفلات اللحظات ولعبة العدوى، يستعرض فائنات أوروبا في رحاب ضيافته بقارته السمراء، ساحرات مسحورات بعوالم الإقامة مأخوذات بمباهج الطبيعة وأفانين التفريد، مشدوهات معجبات نابهاة حاذقات، ترعاهن بدأب عين الوصي الأنيق وابتسامته المطبوعة أبداً على وسامته، يهامس العظيم بين لحظة وأخرى، شارحاً مشاهد العروض المفترة عن تأود قامات وقود؛ مرة بعد أخرى بطلب أو بدونه، يتكرر مشهد ما... لم لا التواء أخرى من كيان صاحبه، بما يفصح صارخاً بقوة أكثر عن مكنون ما تحت الملبوس؟ لم لا خطوة، خطوتان متأنيتان، فوقفة... تلك... هكذا... أي نعم، هذا الفرع المياس السابح في بهاء وانفراج عن مرمر ساق؟ الدعوة لنا جميعاً؛ يقوم العظيم مشيراً... إيماءة خفية خفيفة من الوصي الوسيم، لتحيط حسناوات العرض بموكب الخطو، يلزمهن العظيم واحدة بعد أخرى مستحسنات ما رأى، يطربن بمنتهى العبارات رهافة حسه وذوقه... أفانين تطريب وتشريب، يبادئ بإشارات الوصي الوسيم، بدائع حركات وإيقاع، تختال كائنات الفتنة، تتموج قامات، يراقصن، يتراقصن فرادى وجماعات... الدعوة لنا جميعاً؛ يشير العظيم بعرض ذراعيه، لتلتف حول الموائد، باذخة تستضيء صدارتها بسحر الأقمار، يحطن بمقام العظيم إحاطة الدر بواسطة العقد... يدعوهم جميعاً ما بين عقل وخبل إلى الجناح، يختار يختار يبدع يجمع...

Non, Monsieur... —

تزم في شبه عبوس فائن

...Si, ch —

يرد بهمس إلحاح

...N —

حزمة ورق ولة حجر كريم

Mais, Monsieur... —

حزمتان و...

...d'accord, mais M —

آلية السلوك، انحصار التوهج في اللحظات، اللحظات في أعضاء وأوقات وظروف بعينها أيضاً؛ ما عدا ذلك من وجود - يقول جنون التحليل اليساري البديل - يبقى متحرراً من الدافع والناش والحافز لصالح السوق... الجسد، كل الجسد نداء، كل عاصب نابض في الكيان وظيفه، لا اقتصار لا اختصار...

ينحني بعزيمة على منابع الدعوة والنداء، يحضن الكيان بما لديه من أمل، يصطنع اللفة والرغبة، يستخلص من ذاته اللاهث، تستجيب له بطراوة أنثوية، لاوية ملتوية، بهم جامع الرغبة بمنفرج شفتين على ناصع جوهر، بهم... تلامسه منها أطراف نفس فائر، طلائع بركان تتفاعل ضغوطه باطناً يستعصي أن يتفجر، حتماً يتفجر، يتلمس في بواطنه أنفاساً لاهثة، طلائع ضغوط مماثلة مستعصية، بشائر بركان... لا بد في داخله من أنفاس حارقة، لا بد من تماخض بركان ثاو ينتظر بارقة استفزاز... ومضة اشتعال... ألم يكن على شفا انقذاح حين باعته الهمود؟ كل الجسد وظيفه كما يقول التحليل البديل، يضيف درس السلوك، اصطنع فعلا، ايت حركة، تتولد عزائمه؛ يقبل على معين الإثارة في كيان ممدد ومنفرج، غامض مغمض، حمال إثارة واستفزاز، يصطنع حركة الطلائع البركانية في كل الكيان على رحابة الكيان، بدورها تستجيب، ثامر أنوثة، لاوية ملتوية... تستجيب معين رغبة وإغراء، بهم مركزاً على نبع الإثارة، منفرج الشفتين على صفاء جوهر، تلوي يدها بخفة، تسوي رقيق كمامة واقية أنفاسها، يداهم العطاس...

حقيبة جلد متوسطة ثمينة؛ يتحرك الوسيم وفق الإشارة، يمرريده على الملمس الناعم، يداعب المقبض الذهبي، نصف التفاتة منه، كالمتردد المستأذن، تقابلها إشارة لطف من العظيم، يتشجع، ببطء يفتح، ينفث نصف فضاء ما تحت الغطاء... جيد... جيد... جيد... جيد...

لا بأس، لا بأس عليك... تراود مشاعره بتوددها الخفيف... لا بأس... لا بأس، تواسيه أم تستثير؟ بدوره وعلى طريقته يتحدى انفلات اللحظات، بطريقته، لا بأس، يقولها الآن هو من نفسه، تصدر عنه لعزيمته؛ يقرأ مرة أن علاج الطيار من صدمة سقوطه، إقلاعه المباشر على جناح جديد، حتى لا تترك الفرصة لاستنابات ارتعاب مرضي؛ هو ذا ما يلزم، بجناح جديد؛ من قال عن توهج واحتراق جسدي، انحصاره هنا أو هناك، اقتصاره على ما هنا أو هناك؟ كل الكيان، كل الجسد البشري بالطبيعة وظيفه توهج، كله على الدوام دعوة ونداء، قابلية توهج، لا اقتصار لا اختصار؛ يقبل من جديد بعزم وعزيمة ونظرة متجددة... ثمرتا إغراء مفتحتين، منفرج دعوة من ثامر مبسم ونداء، فورة ناهد ونافر، مهتاج نفس جامع... دعوة ونداء... من كل عاصب، كل نابض في كيان؛ في تطرف يساريته العلمية، يبقى مجنون التحليل اليساري البديل أبعث على الأمل، تحليل بديل للجسد والجنس والإنتاج، وحدها ضرورة دورة إنتاجية، وجوه استهلاك، أنماط استغلال لطاقت وأعضاء بعينها، لأوقات وظروف بعينها، هي جملة ما يولد طبيعة غير الطبيعة؛ ضابط التعود،

# «على بلد المحبوب وديني»

## قصة قصيرة

أحمد المديني

1. وأوضاع غريبة، تختلف عن تلك الأشكال الهندسية

المحدودة: المربع، المثلث، المستدير، فقط...

3.

منها أنك في التيراس تنفصل عن البيت الذي تقضي فيه نصف العمر تقريبا، فتنتفتح هنا على مساحة شبه فارغة، إذا استثنيت طاولة وكراس من بلاستيك، وأصص أزهار، وما تبقى الأكبر فارغ، لا حاجة لتأثيثه، تمرح العين فيه كما تشاء، والخطو يقطعه ذهابا وجيئة بنشوة، وبعض الخيلاء كذلك، فأنت هنا تمرح وحدك، تملك هذه المساحة للترويج فقط، بينما آخرون مختنقون في غرف معلقة، تراهم من عل ولا تحتاج أن تتلصص عليهم كما يفعلون ببعضهم،

بل أنت من مساحتك الفارحة تنظر إلى تحت، إليهم وهم يعبرون، صفارا وقميين، فتنتفخ صدرك وأنت تستنشق هواءً نقياً لم تلوثه عوادم السيارات.

4.

ومنها، وهذه ميزة يغذيها الخيال دائما، وتنتعش مرة، مرة، وهي تلعب في مسرح أحلامك، أن هذه التيراس يمكن أن تتحول إلى مطار، لا، لن تحط فيه لا الطائرات ولا المروحيات، بل أنت طائفة تربض فيه بمجرد أن تترك الصالون خلف ظهرك، وتزيح

1.

كنت في الشرفة حين رأيته. الليل بهيم، والصمت مطبق، والساعة في حدود العاشرة. في مثل هذا الوقت، إما أشاهد برنامجا تلفزيونيا منتقى سلفا، أو أقرأ بقطع صفحات من كتاب. حين أضجر لا أجد أفضل من الخروج إلى شرفة الشقة، الحقيقة هي تيراس واسع به كراس وطاولة، وحين تهجم الشمس تنسدل عليها واقية سميكة تصنع ظلا وافرا. في الليل ألجأ إليها للاسترواح، لتدخين سيجارة، عموما في أوقات الصحو، أي عندما لا تهب الرياح عاتية من علو، ولا المطر يصفع أفقيا. أحيانا لا أعيا فأرتادها في هذه الأوقات أيضا، أجد فيها دائما عديد مزايا.

2.

منها، مثلا، أن التيراس مفتوحة مباشرة على السماء، وفيما تكون في الخارج ملتصقا بالأرض، منحشرا بين الأزقة وطوابير السيارات، وجدران العمارات العالية والواطئة معا تخنق الهواء وتضيق النظر فتظهر لك السماء بعيدة وصغيرة ومقسمة إلى قطع مربعة ومثلثة ومكعبة، وكثيرا ما تراها محجوبة بالسحاب، أو مقطرة بغيوم في سباق مراتوني، من هنا يتغير كل شيء، ها هي معطاة فوقك، سامقة وقريبة أيضا، وتحتاج إلى أكثر من عينين ليمتد البصر في شساعتها ويلاحق سباق الغيوم، وهي تتشكل في صور



دون الأرض ليطلق جناحيه، وتصبح عندئذ الأرض والسماء سيان. ثم يعود البرد يلسعني فأقفز متراجعا هذه المرة إلى الخلف، لكن دون أن أنسحب نهائيا من التيراس.

## 7.

كلا، سأبدأ، سأبدأ من حيث لم أقرر شيئا جديدا. لأنني، لأنني بالصدفة لمحت، مرّ أمامي، على امتداد بصري السارح، والمتراجع، قد دخل بلا استئذان في خط وحدتي، لتصبح من غير أي تعارف مسبق، أو مقدمات، في وحدة الليل، اثنين. ظننت أنها خرقة تتقاذفها الريح، عندما مرّ الشيء للمرة الأولى سريعا. عدت، فحسبته منديلا تطاير من نافذة، أو أي ورقة كوينكس رماها متهور، وخطر ببالي أخيرا أن يكون هناك كاتب لم يعجبه ما سطر فرماه مستنكرا، وكفى. لكن لم يخطر ببالي أن أرى في الامتداد الطويل فوق الزقاق، قد بهت ضوءه، قطعة سوداء تشبه سكيننا، وهي تمرق كالسهم بين اتجاهين ذهابا وإيابا، ويسمع لها حز وحفيف.

## 8.

«رحلوا وتركوني؛

أهلي تركوني؛

وحدي تركوني؛

هكذا تركوني؛

للبرد، للوحشة تركوني؛

للجوع والعطش تركوني؛

لهذا الليل الأسود تركوني؛

لا غريفي، لا ماء، لا قميص، وتركوني؛

لا حنان أمي، لا ظل أبي، تركوني؛

أين أولي وجهي وقد رحلوا، وتركوني؟

الليل بهيم هنا، لا أحد لي هنا، وتركوني؛

لا، لا، لن أموت هنا حتى ولو تركوني؛

يا أمي، يا أبي، يا أهلي، لم بالله تركوني؟»

الباب الزجاجي فتحط قدميك فوق أرضيته، وتنظر إلى السماء حين تشعشع نجومها صيفا قد انتظم فيها شكل مستطيل هو مدرج مضاء بمصابيح تلمع كعويّنات القطط في الظلام، وحين تزفر فيك رغبات قوية تشتعل المحركات، وتصير تنهيا وأنت تسمع دورانها يعلو، وتنتبه بإمكانك أن تستغني عنها لأن جناحين يتمددان منك للتو، وزغبا يغمرك، وهما رويدا، رويدا، يتحركان، وإلى أعلى بك يصعدان، نحو سماء أنت فيها، شيئا فشيئا، ستطير، ها إنك توشك ت... ط... ي... ر.

## 5.

كنت في التيراس، والليل على غير العادة في شهر أبريل أطبق على الأرض والبنائيات باكرا. الزقاق الطويل الذي تطل عليه عمارتي صامت كمقبرة. عجبا، الليلة سبت والساعة العاشرة ولا عابر ولا نائمة. هذه فعلا هي «La crise» التي تجترها السنة الفرنسيين، ها هم يهجمون باكرا، لا يصخبون ويسكرون ككل ويكند، وأنا فيهم ولست منهم، ومصعد العمارة خافت، والأضواء وهي مضيئة في مصابيحها شبه مظفاة، لا أحد يحتفل بعيد ميلاده، لا ذكرى زواج، لا سهرة أصدقاء، لا أصدقاء، أو من يسهر عند سرير ميت، أو يرتل من كتاب مقدس، أو يعزف في هدأة الليل سوناتا لموزار، وأنا فيهم ولست منهم، وأنا لا أرى حولي إلا الظلام.

## 6.

انتبهت وقد وخزنتني لسعة برد أني لم أكن وحدي. أن هناك من دخل في خط وحدتي، وها أنا وإياه في وحدة الليل نصبح اثنين. البرد يهجم أحيانا قارسا في شهر أبريل، وفي الليل يمسي صقيعا. سبجارة أخرى تتدلى من شفتي، ويدي اليسرى تقبض على حاجز السياج الحديدي للتيراس فيزيدني إحساسا بالبرودة. أقبض على الحاجز بقوة، كمن يخاف من سقوط محتمل، وربما هو يتنهيا للقفز من هذا العلو، ينظر إلى تحت متسائلا ربما، هل تكفي الأمتار التي

.9.

نفذت الأهلوجة إلى سمعي متقطعة، لكن واضحة ومغناة. سمعتها تتردد بصوت غناء شجي، فقلت هذا أخيرا شخص حزين يعبر عن نفسه بالغناء، ويبوح لليل بأ سراره. صوت عربي في ليل فرنسي بهيم، ولم أكن أعرف في زقاقنا عربيا واحدا، فقلعه عابر سبيل أو هو ضائع.

أظلت فلم أر أحدا يعبر، وليس إلا ما أحسبه منديلا أو ورقة كلينكس يملأ فراغ الليل الصامت بين ذهاب وإياب. أضحت الحركة متسارعة، بل هي كالسهم بين اتجاهين. إلى جهة اليمين تنطلق، لتعود بالسرعة ذاتها، لا منفذ لها من هناك حيث تصطدم، لاشك، ببنائية السفارة الأيرلندية، وإلى جهة اليسار ترتد من حيث أتت بسبب الجدار العالي لمتحف الرئيس شيراك؛ ها هنا، كأني أفتح عيني للمرة الأولى لأرى ما يحدث في الليل البهيم، خارج التيراس.

.10.

ها، هو عصفور أسود أو رمادي، سريع الطيران، متموج، كأنه يحاذر الاصطدام فيتجنبه. هل خرج من المتحف المليء بالأشجار والغضارة، وحين أغلقت ممراته الزجاجية لم يعرف كيف يعود إلى أيكه؟ في عشيات الصحو يحدث أن أتسلى برواية جماعات الطيور تتكاثر في حلقات دائرية، وهي تزرق بملء حواصلها، وتقوم بألعاب بهلوانية، حين تراها تتشكل أمامك تحسبها تخطيط كوريفرافيا مسبقا، وهي ذي توديه بنظامها الطبيعي الخاص بها. في طرفة عين يمر العصفور فأكد أراه وهو في حجم قبضة يد، يدي. أقبض بها على السياج الحديدي لأحافظ على توازني وأنا أتابع تحليله اللانهائي، مثل جماعاته، أتابعها إلى أن أصاب بالدوار، ثم وهي تقل وتتفرق، تباعا، والليل يهبط تدريجيا، فتختفي تماما، فيما هولا يكف عن الطيران.

.11.

«رحلوا وتركوني؛  
أهلي تركوني؛  
وحدي تركوني؛»

الصوت منه، وهو المغني، وأنا لا أصدق لا سمعي ولا بصري. وأنا أتعجب. أي عصفور هذا الذي يسرح وحده والساعة جاوزت العاشرة ليلا. الصغار جميعا ناموا الآن، وبعض الكبار، أيضا. يفترض أن أوي بدوري إلى الفراش، فالليلة الليل بهيم، والبرد يخز، والأفضل أن أنسحب من التيراس، والرؤية تكاد تنعدم في الخارج، ولا نامة، بلى، هناك حركة هذا المجنون، رفيق جناحيه وحده يقطع الصمت، وعينياني تعبنا من كثرة النظر إليه، والخوف عليه من أن يسقط متهاويا بتعب تحليله الطويل، كما وقفت أنا طويلا هنا وحدي، ليس في الشقة من سأكله لو دخلت، ولا خارجها، من سيرد تحية المساء لو حييت، إنما الليل يتقدم وهو بهيم، والبرد يخز، فلا مفر من الدخول، لا مفر.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

.12.

«بسس! بسس!»، وصلني النداء وأنا أرجع بخطوي إلى الصالون. ربما هو صغير في أذني.

«بسس! بسس!»، هذا نداء حقيقي، لكن ممن؟ أنا أسكن في الطابق الأخير، ومن حسن الحظ لا من يواجهني، واللصوص لا يتناولون علينا هنا. كل ما في الأمر أن رأسي تدور، وإلا ينبغي أن أصدق بوجود العفاريات، بكائنات خفية تقيم معي في هذا البيت، وها هي الآن استيقظت، وتبدأ حياتها. الجن موجودون عند المسلمين، والأرواح عند الأفارقة، وهم يعيشون في الظلام، ولذا يستيقظون ليلا، ويتنقلون في الغرف، وما أسمع هو غناؤهم، وحوارهم، مثلنا نحن البشر في ضوء النهار، لذلك سأنسحب وأترك لهم الليل، يبسبسون فيه ما يشاؤون.

.13. «هكذا تدخل إلى مضجعتك وتتركني!»

15.

ألم أقل لكم إن الجن تستيقظ في الليل، وتأخذ أشكالاً وألواناً، ولها كل الألسنة، ههـ! - كلا، لست جنياً، أنا رفيقُ ليك، نديك، مؤنسٌ وحدتك. أشكرك على الضيافة، ولطفُ منك أنك تريد أن تؤويني. عندي طلب أهم، سأدين لك مدى حياتي إن لبيتني لي. إقترب، أريد أن أهمس به، أن أبثه في قلبك، أعرف أنك مدمن حب، أنا أيضاً، ولذلك قصدتك، ولن تخيب أمني فيك، أليس كذلك يا صديقي؟ هذا هو الخبل بعينه! أي خبل، ألم تضجر من مقامك في هذه الأرض، أنظر، ها أنت تأرق كل ليلة والقوم نيام. هل لك أحلام تشبه أحلامهم؟ ثم أخاف عليك إن بقيت هنا أن تفعلها، والا لم تطيل النظر من هذا العلو إلى أسفل، وأراك تتحفز. ثم إن الأمر سهل. المَسني بحنو، وسترى كيف سينبت لك زغبٌ، وجناحان، وفي دقائق تطير وتلتحق بهم، صدقني!

16.

لا شك أنه سحرني، فقد شرعت فوراً في تنفيذ طلبه، أمره. أخذته إليّ، ورحت أمرر أصابعي على جسيمه الهش، لم تكن إلا عظيماً مخفية تحت الريش، وهو يرتعش في يدي، وجسدي يرتعش فوق التيراس، وفي الزجاج المرآوي تبينتي أغير، لحيي يكسوه الريش، وذراعي يتجنحان، رأيتنا بعد قليل ننشر أجنحتنا ونطير. ارتفعنا فوق الزقاق، واخترقنا الليل البهيم صاعدين، محلقيّن، بين نجيمات خلاصة كانت تنير لنا الطريق، والمدينة هاجعة تحتنا، الأرض كلها ملكنا وأنا أحس أنها لا تكفيني، أتبع طائري الذي صار يتقدمني، وهو التحق بسرّيه، وهم عادوا فضموه إليهم وقد أطلقوا زغاريد فرحين بلقائنا، وهو أطلق حنجرتة بصوت شجي، فسمعتة يغني: «على بلد المحبوب وديني، زاد صبري، والبعد كاويني، على بلد... آه!»

أنت أيضاً تتخلى عني!.. التفتت فلم أجد لا إنسا ولا جنا، إلا هو. حدثت فيه، فحدث في كأننا ندين. ارتبكت قبل أن اسحب رجلي من الداخل، وأعيدها إلى التيراس. متأكد من أنه هو، رغم كل الشكوك التي خامرتني. كان قد أنهى أخيراً تحليقه ذاك، ووضع قائمته على السياج، وهو يكلمني معاتباً. لكني أعرف أن الطيور حذرة ولا تقترب هكذا من الأدميين ببساطة، فقد خبرت هذا هنا في هذه التيراس عن كثب. كان يحلو لي أن أجلب الكرواسان مع الشاي وأتناول فطوري، ثم أبعثر لها الفتات، وأتظاهر بالتجاهل. ولم يكن الطائر الأول يحفل بي، اللعين يحوم حول النعمة، ثم يطير تظنه عافها، وها هو بعد هنيهة عاد برفقة اثنين، يستدعيان آخرين، وتتسع الحلقة إلى كثرة تزحف على الفتات حين تطمئن أنني ابتعدت، فلا أراقبها إلا من بعيد، مكبراً فيها تضامنها العظيم.

14.

« ألا تطعمني؟ ألا تسقيني ماءً؟ أنا ظمان؟ أو لم تر كيف كنت أحلق منذ ساعة، وأنت لا تبالي. الناس نيام، وأنت يقظان، منشغل بنفسك، كعادتك، لا تتخلى عنها ليلاً ونهاراً. أنا أعرفك، أرقبك من عل، رغم أن الشتاء الطويل باعد بيننا. لا تنكر أو تحتج بالسهو والنسيان، لعبة قديمة، هه، نحن معشر الطير لا ننسى، والدليل أنني عدت إلى حيي، رغم أنهم قصوا الفروع المتشابكة للشجرة العملاقة التي تتوسط عمارتنا، احتج السكان أننا نوقظهم باكراً بتغريدنا، بينما نصبر على ضجيج موسيقاهم وأدخنتهم الخائفة، وروائح البشر، هل تشم هذه الروائح، فيها كثير من العطن، ألا ترى كيف ينحنون لجمع بحر كلابهم ويأنفون من وذقنا؟ تبا لهم، أوه، معذرة، فأنت منهم، لكنك مع ذلك مختلف عنهم، أنت وحيد، وحيد مثلي، ولذا قصدتك، وبقيني أنك ن تتخلى عني، ستطعمني، سترويني، وهناك الأهم سنفعله سوياً..»



# قصة قصيرة : الرجل الحافي:

## قصة قصيرة جدا

### السيد سين

محمد الدغموي

...أخيرا وصل السيد س إلى مكان وظيفته دون حذاء ...

في قصة قصيرة مثل هذه ،بل يحصل لرجل تخفف من ضيق حذائه فنزعه بعد أن ركب سيارة الأجرة ، ثم غلبته غفوة ، وحين نزل لم يفتن إلا بعد أن ابتعدت السيارة واختفت .

5- الاحتمال الرابع أن يكون السيد س تعرض للسرقة من لدن لص مهووس بسرقة الأحذية بحيلة من الحيل التي انتشرت في شوارع المدينة وفي وسائل النقل العامة وقت الزحام ومع تواطؤ بعض السائقين الماهرين في السرعة والانطلاق المندفع المباحث .

6- الاحتمال الخامس لاهو واقعي ولا خيالي لكنه ممكن في زمن المسخ تتزاحم فيه الكائنات التي يصعب معرفتها إن كانت موجودة او غير موجودة ولعل هذا حدث مع السيد «س»، حين أحس بنغز وألم في قدميه بمجرد أن نزل من سيارة الأجرة ، فتوقف عند سارية من سوارى شوارع مدينة الرباط، نزع حذاءيه ، وتحسس ما في داخلهما ، متوقعا أن يعثر على مسامير انغرزت فيها ، غير أنه لم يعثر على شيء وحسب أن تكون بضع حصوات تسببت في إصابته ، غير أنه مرة أخرى لم يجد شيئا ، ومن باب الاطمئنان ضرب الحذاء بالسارية القريبة منه ولم يكذب يفعل حتى سمع صراخا وتأوها فارتعب وسقط الحذاء من يده وسالت منه خيوط دم أسود ،فازداد رعبا وهو يرى

هذه أقصر قصة قصيرة كتبتها ،وهي تقول فقط ما حدث ، ولم تتحدث لماذا حدث ما حدث ، لأن السيد «س» وحده المؤهل لكي يجيب عن هذه المأذا «ومن حقه أن يحتفظ بكل الأجوبة عن كل الأسئلة .كما أنني بمقتضى لعبة القص ليس من واجبي أن أنطق نيابة عنه ؛ علما بأن اللعبة تتطلب ترك الاحتمالات واردة في ذهن القارئ.

2- أول الاحتمالات احتمال ممكن وواقعي ،كأن يكون السيد «س» بعد أن ليس ثيابه واستعد لمغادرة شقته ، اعترضه زوجته وحاصرتة بطلبات أزعجته فاندفع مغادرا ونسي أن ينتعل حذاءه ..

3- ثاني الاحتمالات أن يكون السيد «س» ما أن فتح باب سيارة الأجرة حتى اندفعت بسرعة الرعد فانخلع حذاؤه ، ولم ينتبه السائق ولم يسمع احتجاج «س» الذي وجد نفسه أمام اختارين ؛ إما النزول من السيارة بعيدا عن مكان انخلاع الحذاء والذي بلا شك قد تكون يد أحد العابرين قد تملكته واختفت به واما أن يشتري حذاء جديدا من أقرب متجر عند نزوله في الشارع القريب من إدارته ولم يخطر في ذهنه أن يجد المتاجر مقفلة ..

4- الاحتمال الثالث وهو احتمال غير معقول ولم يحدث مع مدير إدارة من قبل . لكنه قد يحدث

يحتج أمام البرلمان فلم يكن بعد هجوم قوات الهجوم السريع؟؟ إلا أن تتعثر قداماه وتنخلع حذاؤه و ابتغاء السلامة والانفلات من تكسير الرأس هرب ودخل مكان عمله حافيا مؤكدا احتجاجه .

9 - أما الاحتمال ما قبل الأخير هو أن يكون السيد س رجلا برجوازيا يذهب إلى إدارته على رأسه حتى لا يتغير العالم ومن يمشي على رأسه لا حاجة له بأي حذاء .

10 - أما الاحتمال الأخير أن تكون أطول قصة قصيرة قصة تختصر في جملة بأكثر الاحتمالات ، أما القصة القصيرة جدا جدا فهي تحدث دون أن يسأل القارئ ولا الكاتب لماذا لأن لا أحد يتساءل عما لا يحدث .

11 - أما قصة السيد «س» فهي فقط قصة «الرجل الحافي» مجرد قصة قصيرة تختزل رواية كاملة أخيرا وصل «س» دون حذاء!!!!!!...

رؤوس صراصير تنفلت من الحذاء وتستوي واقفة بأجساد أقزام بشرية ، فلم يملك إلا الابتعاد مهرولا متخليا عن الحذاء مفضلا السلامة على الندامة .

7 - الاحتمال السادس أراه معقولا وغريبا ، معقولا لأنه حدث وغريبا لأنه يدل على حمق بعض البشر الذين يركبون سيارة الأجرة وينسون أن يحملوا محفظة نقودهم .. أوحين يصلون إلى حيث يريدون يكتشفون أنهم سرقوا وأن يد السائق تمسك بخناقهم وبربطة أعناقهم ، فيصير السائق والراكب متصارعين بالأقدام والأحذية . هكذا يختلط المعقول والغريب مما يجعل بالسيد «س» يضرب السائق بحذائه وإصابته بنزيف فاضطر السيد «س» إلى الهروب مفضلا السلامة على أن يجر جرا إلى ضيافة الشرطة التي امتلأت معتقلاتها بالأحذية من مختلف الأشكال والأحجام ..

8 - الاحتمال السابع وهو أن السيد «س» قرر أن

## «آدون»

### ملیكة نجیب

ولا شك أن الوافدين على خناتة أو الرحمة خناتة، كما يطيب للجميع مناداتها، تساءلوا عن سر هذه البيوت وعما سخرت له قبل أن تحوّل إلى سكن، والغريب أن الأسئلة لا تلبث أن ترحل عندما تتمكن من لقاء خناتة وجها لوجه، ونتشغل بشرح موضوع الزيارة.

سعدت كثيرا عندما هل دوري بعد طول انتظار بالقاعة المستطيلة المقصية بالبيت، حيطانها تحمل خدوش معالم صور وكتابات زمن بعيد، قاومت البرودة المستقرة بها صورة فارس يشهر سيفه تجاه حيوان أسطوري يحمل رؤوس كائنات متعددة، كما علقت آيات قرآنية فوق لوائح خشبية وتدلّت تمائم وقلائد مهترئة وأعشاب يابسة وهياكل بعض الحيوانات المحنطة (فئران يتيمة، رؤوس ضباع، رؤوس حمير دون ألسنة...) إلى جانب أحذية رياضية «سبرديلات».

شديد الوجل، تحركت للجلوس قرب خناتة، بسرعة، مسح عيناى المكتظّين بالقاعة المستطيلة، لم يرتطم نظري بأي وجه مألوف، ذاك ما توهمه بصري، جمعت ركبتي لأحد مجال الحديث، احتطت أن يبقى محاصرا وسط الفضاء الذي أغلقته بركبتي النائنتين.

سرعان ما سقطت الجدران الوهمية التي بنيتها لمجال البوح مع خناتة، إذ استقرت طلقة عينيها الكاشفة فوقى، وطالت شظاياها كل محيطي، تلملت منزعجا، عدلت من جلستي، شعرت بأحد المكتظّين ورائي يوسع من رقعة جلوسه. وغير مهتمة بارتباكى،

إن عزمّت على زيارة بيت خناتة، فاستقل سيارة أجرة، واطلب من السائق أن يرشدك إلى سكنها. لست فضوليا لأسالك عن سبب الزيارة، فقد تكون ضحية مرض أو خداع أو نصب أو وهم أو فقط تحب الاستطلاع. ليس الأمر ذا بال، فغالبا ما تثير زيارة خناتة التساؤلات والتكهنات. الأساسي أن تقتنع أن ذهابك سيرا على الأقدام يعرضك لمخاطر قد تجعل رجوعك متعذرا وربما مستحيلا.

بيت خناتة الوطني يتوسط بيوتا تشبهه، يتعرف عليه الوافد بالراية الخضراء الباهتة اللون المنتصبة فوق الباب، وكذلك بوصمة خمسة أصابع منقوشة بالحناء، ذلك أول ما يطالعك قبل أن تظهر صورة الشخص الذي يستقبلك، وقد يصعب عليك فرز ملامحه فهو غالبا ما يكون مغلفا بأطياف بخور تتماوج بحثا عن منفذ.

بالرغم من أنني أدمنت زيارة خناتة، فإنني كنت أفقد كل مرة خريطة الطريق، انتهت أول الأمر وأنا تائه بين الحارات أن البيوت أنشئت لأهداف غير السكن، فالحيطان كانت قصيرة والممرات ملتوية وجد ضيقة، والأزقة متداخلة في ما بينها، شبيهة بالأمكنة المخصصة لإخضاع الفئران للتجارب والأبحاث الطبية، أو لتعليم نوع من فنون الحرب المتواضعة. ويتصادف أن يتخذها بعض الأطفال فضاء للعب، لكنها تبقى غير مأمونة العواقب، إذ يحدث أن يتيه الصغار بين تلك الدهاليز المغلقة، حيث يخسر كل متفقد، طفلا هناك، هدوءه وأعصابه قبل أن يفلح في العثور على المفقود.



دفنت قطعة الحجر وسط يدي، ولا شك أن المكتظين قربي ينبسون: «يا قلبي يا تخمامي...»، إذ استوقفتني خناتة: خسارتنا كبيرة، كيف نعوّل عل العليل...؟ وآل عليل ما تفخر به سلالة..

واستمرت معاتبة، وحدة مواجهتها تلسع عيون ترقبي الجاحضة: «جرّي على رجولتك، قبل ما يغبر ثقافك بالروضة المنسية».

أتحامل وأنا أضيق الشد على الركبتين، يرتد بصري خاسنا بعد أن ارتطم بهامات المكتظين المنتظرين أدوارهم.

يشير علي أحدهم بالدخول إلى غرفة مجاورة، ترشح أجواؤها برائحة القطران، حيث أخبرتني سيدة هناك عن موعد الزيارة المقبلة، وشرحت لي بتفصيل ما يتعين علي إحضاره بعد أن تسلمت مني «الفتوح»، وذكرني بتكلفة إنقاذ ذكورتني من قبضة «الثقاف».

عند زيارتي لبيت خناتة للمرة الثانية، وجئت حاملا معي صورة حديثة لزوجتي من الحجم الكبير، والملابس الداخلية التي كانت ترتديها في خلوتها الأخيرة معي، ونعلها المنزلي، ومجموعة الحلبي المفضلة لديها، ونظارتها الطبية وشعرها المستعار الذي تستعمله في بعض المناسبات، والملقط التي تنتف به الشعيرات الزائفة عن الخط المحدد لهيئة حاجبيها. وديانة شموع بيضاء، وديك رومي أسود. لم أفلح في إعداد نهج سيرة مختصر لحياة زوجتي العاطفية كما طُلب مني، وتطلعاتها المستقبلية، إذ لم أفهم ما تريد بالتطلعات المستقبلية، قلت مع نفسي حينها، ربما تقصد المستقبل الاجتماعي أو السياسي، استدركت، دائما مع نفسي طبعاً، وأنا بالغرفة المرشحة بالقطران حيطانها، ما شأن زوجتي والسياسة؟ تريت، ربما ترمي إلى الجوانب العاطفية، ارتحت لهذا التأويل، انطلاقاً من أن النساء لهن بعد نظر عاطفي محدد، وهن غالباً ما يقتتن من تطلعات مرتبطة بالقلب. واحتفظت بالتأويل، مخافة أن تعتبرني السيدة شخصاً جسوراً مثقفاً يستصغر شأن النساء.

سألتني خناتة عن اسمي واسم كل فرد من أسرتي، وكانت تنقل إجاباتي على جدول، وترسم مربعات بقلم من قصب، بدربة المريد، يعبر عن ولاء متوارث، تندلق منه حبات صمغ أحمر لا يلبث أن يمتصها ظمأ الورق دفعة واحدة، وبشره ينتظر قطرات غيرها. وتخط خناتة أرقاماً تقابلها بحروف، ثم تضرب أرقاماً في حروف وترسم حروفاً وسط أرقام. سألتني:

هل تعرف خديجة؟ .... امرأة طويلة القامة، عريضة الجبهة، قمحية اللون، شعرها فاحم.

خديجة؟ رحت أنقب على الـ«خديجات»... كثيرة هن النساء اللواتي يحملن هذا الاسم، شرعت أقتفي أثرهن بصفحات دفتر حياتي: أمي... أمي قصيرة القامة... قصيرة القامة قياساً بي، انتبهت إلى جليستي، جلستها تفضح بدانتها، أعتقد أنها مربوعة القد، المنديل يحجب شعرها، لم أتبين إن

كان فاحم السواد، حتى أمي خديجة، قليلة هي المرات التي كشفت لي عن شعرها، آخرها يوم ضببتها بحمام البيت تطلي صباغة سوداء، أفرعتها رؤيتي، وبررت الطلاء بكونه يخفف حدة ارتفاع الضغط.

تستمر خناتة في مواجهة الحروف بالأرقام، وأستمر في عرض كل النساء اللاتي يحملن اسم خديجة، وأخضعن لمقاييس الطول ولون الشعر. لم أوفق في ضبط خديجة تستجيب لمعايير خناتة.

أنت مريض ومهووس بعد أن «ثقفوك». بعد هجر زوجتك الحامل. اكتويت باكتشاف عجزك، هجرك النوم والراحة، وتشردت باحثاً عن زوجتك وحملها وأشياك الأخرى.

ينقبض قلبي، وينقبض الشد على ركبتني، تسلمني خناتة قطعة حجر أملس، تأمرني بوضعها على القلب مع ترديد: «يا قلبي يا تخمامي، در النية، ونعس مع القلوب الحية، يتحقق المراد: تؤكض الأعضاء المثقفة، وترجع الهمة لمولاهها بلا شرط بلاخمية».

تحديد المراد من السؤال. شرعت أدندن: «وأنا كاع بنادم نبغيه، كيف ضانو يبغيني، لكن شحال من حد بغا حد ولا راه، لحباب وقت الشدة غابوا، الخوت كلها دارقفل لبابو، فالحزة والضيق ما يتصابو، وأنا حالي غيرزايد فتعابو».

يتعاضم لدي الشعور بالعجز والتوق بأن أبقى الصبي بين راحتي أمي، وأسترجع زوجتي وأشيائي الأخرى.

أستعد للكلام. تصدني. بامتعاض تصفني بالتخلف، وتصنفني جنسا آيلا للانقراض، تأمر: «ارحل قبل أن تلتهمك هذه الحيطان الواطئة، ارحل قبل أن تدوسك عجلة زمن ما عادت تحتل تدب قناعاك».

مضطر أخوك الآن لتنفيذ الأوامر، ملزم الآن بالرحيل، أرحل، سأرحل، لكن كيف أرحل وأنا لا أقوى على الحركة؟

أستطيع أنت أن ترحل عندما يشكك مخاطبك في جنسك؟ أترحل وأنت مبتور النصف؟ أترحل وقد فقدت كل شيء جميل فيك؟ كيف ترحل وأنت قد أضعت أنت.

انتهيت بعد أن لازمك العجز وفقدت الصبي فيك.

أتقوى فعلا على الرحيل؟

ولأني الآن لا أستطيع الحركة حتى، ضجرت المساعدة انتظارا رد فعلي، ضغطت على زر قربها، وللتو دخلت أربع نساء. باقتضاب خاطبتن: هذا يدخل في باب «ألدون».

تقاسمت الأربع نساء حملي، ارتحت بينهن، أتينني فردا وحيدا أعزلا من ذكورتني، تساءلت ماذا تقصد السيدة ذات الوشم الدقيق الذي يفرق وجهها الجميل ويتوسط جبهتها العريضة بأنني أدخل في باب «ألدون»، اجتهدت، هل تعني بذلك «اللادون» هل تقصد أنني شخص بدون رجولة، بدون هوية، أم بدون حاضر؟ أم بدون مستقبل؟ من أدراها بذلك؟ كيف جازفت بهذا التصنيف؟

هل كنت ضعيفا لدرجة أرتب بخانة «اللادون».

فأنا وبغض النظر عن كيدهن العظيم، ما تجرأت يوما على احتقار النساء؟

استغرقت زيارتي الموالية وقتا طويلا، وكان ينذر بضياح تحكمي في أعصابي، إذ صدمتني إحدى مساعدات خناتة، ولم تكن سيدة غرفة القطران، بهالة محياها والوشم الذي غطى وجهها الخير، بقامتها الفارعة، وبياض بشرتها النقي، اكتشفت أنها تستجيب لمعايير خناتة في خديجة، معذبتي، التي تملك لا محالة سر «ثقيفي». تعلقت بأمل عابر، مطمئنا، انبطحت أمامها، أتممت بمعاناتي.

كنت ضعيفا، متعبا... شعرت بدوار، ثم بحنين إلى الارتقاء فوق حضن أمي، والاستغراق في نوم عميق.

دعنتي المساعدة للانضباط، قالت «كاين الراجل، والرويجل وخشلاع الدار، وأنت خشلاع، خشلاع مُندّي، ما يصلح لا لعافية لا لغبار».

سلمتني حبة دواء، في حجم حبة الأسبرين، وأمرتني بابتلاعها، لم أتجرأ على طلب الماء. تعتصم الحبة بخلقومي، ولا تأبه المساعدة بحالتي، لما انضاف الشعور بالاختناق إلى حالة الوهن والعجز.

استمرت غاضبة «تكعد علقنب إنك متهاون وجبان، تعطلت فيك ذكورتك، بعد افتقارك لرجولتك». منعت الحبة مرور الغصة. حاولت للمة شتات أفكار منفرطة. عزمت على التجلد أمام هذا السيل المذل لي من قبل النساء، فهدفي هو استرداد زوجتي وأشيائي الأخرى. ولن يثنيني حاجز عن الوصول إلى تحقيق غرضي. لم تترك لي المساعدة فرصة التحكم في ما تبقى من أفكار تحت سيطرتي.

صرخت: كم من النساء تحب؟

تتبعثر رزمة الأفكار حبات، أندارك، أحب أمي، أتوق «أن أبقى الصبي على يديها إلى أبد الأبدين»، أحب... وبدأت الصور تتسلسل، كانت كثيرة: نساء، ورجال وأطفال في مختلف الأعمار والأشكال والألوان، أحبهم جميعا.

ما قصد سائلتي بالحب؟

تقوى عجزني الذي أعاني منه، بالعجز عن

لها أماليها، راه عين بني آدم هي محور الشر، عين شرانية مؤذية، تفرق بين الحب والخير، عين تعمر القبر، الله يعطيك ما يرضيك، ويبعد عليك البلاوات بحق رافع السماوات».

وأخذن يتلاعبن بي بحركات قوية، غرست ديبب الحرارة بي، تداخل ألدون بالبيدون وانصهرا معا.

دخت واختنقت.

خضت اللهب المتراقص بعد أن انسحبت أياد من حملي وأخذت ترش ماء ورد وماء زهر فوق اللهب المستعير، أخمدت شراسة الغليان. تخلت عن حملي النساء، تراجعن إلى الخلف، أمرتني إحداهن بتفحص الأشكال التي صنعها المهل والتعرف عليها. كانت هيات معوجة وغامضة، أحدها يمثل الصورة التي عكستها أضواء الشموع على الجدار المتنحي، هل هي صورتي. فشلت في التعرف على ما تمثله. غير أنني اقتنعت أنها لم تكن صورة أمي خديجة.

وضحت لي إحدى النساء بأن الوجوه تنقل صورة الأشخاص الذين تسببوا في إلحاق الأضرار بي، وأن ألدون بقوته وفعاليته قضى على عملهم وانتقم منهم بأن أفسد وجوههم.

رغبت التعرف على مصدر الضرر.

وكان أن فرض علي الرحيل سريعاً، والعودة من جديد لحصة أخرى بألدون، كانت تلك إرادتها، ولم أكن أقوى على رفض أوامر خناتة.

خرجت تجرني أطياف البخور و«ألدون»، والذكرى والأمل في العثور على زوجتي وأشيائي الأخرى، والرغبة في «أن أبقى دوما الصبي على يد أمي إلى أبد الأبد».

غشا نظري سواد ورماد حجب عنها الرؤية، قطعت الممرات الملتوية ببطء وبحذر شديد لكي لا أتوه.

وتهت.

تهت بين السرايب والمنعطفات، تتدافعي الأسوار الوطنية بينها، ومشيت منتبهاً تحاصرني الوجوه المعوجة المشكلة من ألدون، كانت مكشرة

حملتني الأربع نساء، وكن في حملهن رحيمات، قطعن دهايز مظلمة، يسود البخور فضاءها الخائق، شعرت بديبب دافئ يسري بركبتي، بدأت الحركة تنشط، كنت قادراً على القفز أو النط أو الجري أو ما تشاء النساء الأربع أو إحداهن، تداركت، الطريق إلى زوجتي التي هجرتني من البيت بعد هجرها لي بالمضجع طويل وشاق، فلأتمهل، وأنا الآن بين ثمانية أيد تحملنني، كيف لأهبل ناكر نعم الله أن يفكر في التخلص من قبضات هاته النسوة.

أوف، «بعيني قوصت على نفسي»، تدخل النساء محملات بشخصي الموصوف بألدون إلى غرفة مربع شكلها، اعتقدت لأول وهلة أنها غرفة القطران. ليست هي، هاته يتوسطها قرن دائري كبير، تتراقص به نيران متأججة. وتملاً أركان الغرفة قطع كبيرة من معدن رقيق رمادي.

تترك كل واحدة من النساء يدا من قبضاتهن علي، وتأخذن قطعاً من المعدن، وتقذفن به بين النيران التي تتهيج كمن دخلتها أرواح الشياطين، ثم تحملنني بقوة أشد، وتتلاعبن بجسدي فوق المهل المتدفق. افترست النيران النهمة المعدن بشراسة الانتقام. تتراقص أضواء شموع بيضاء، ربما تلك التي حملتها من قبل. فوق الحيطان، تنعكس صورة لي، أنا أنط فوق الحيطان، كنت مدثراً بعيري. هل صرت «الرجل العنكبوت»؟ سبيدر- مان هازم الأفران، فأنا أقفز بين الجدران وأخترق السقف وأنبعث من الفرن بخفة الشياطين، وأنفلت من قبضات النساء وأعود إليها ببراعة. وأنسج أوردة من المعدن المنصهر تمد تمزقات العجز بي.

تنعكس أشباح النيران فوق جدار ظهر لي قد تنحى عن مكانه، بفعل «ألدون»، المذاب تحت أنظاره، أوروبما لعوامل أخرى أجهلها. أخذت أعضائي تنكمش على بعضها البعض.

شرعت النساء ترددن بأصوات تتجاوب مع حدة النيران، «ألدون يفك كل سحر معمول للمس من رجولتك، ألدون يقهر السحرة والشياطين، تبخر بالشبة وروح صلبان مع الفاسوخ وكروية، كل حاجة



زيارة لبنت خناتة الوطية.  
 وها أنت تتسمر قبالي، مشدوها تتساءل عن  
 سر وجودي بين مساعدي خناتة، لا بصفة «مثقّف»  
 يتلمس سبل العلاج، ولكن فردا من حاشية خناتة.  
 تستغرب كيف اندسست تحت مظلة الحاشية.  
 وها أنت أضعت السؤال عن خريطة الطريق،  
 واتخذت السؤال عن كيفية الوصول إلى حاشية  
 خناتة، هدفا.  
 هل تصدق الآن صعوبة الرحيل بجسد عليل،  
 وهل تدرك هول عجز في كوني «مثقّف».  
 أحجم عن سرد ما وقع لرجل العنكبوت في، إنما  
 أحيلك على خديجة ذات الوجه المشوم، قبالة  
 غرفة القطران، هناك دائما، تنسج حكايات «الرجالة  
 لمثقّفين».

الأنياب، سكتني الخوف من أن تنفرد وتتحرش بي في  
 الخلاء، فبالرغم من أنني «مثقّف»، فذلك غير كاف  
 لصد الخطر المحدق بعضوي التناسلي.  
 لا أنصحك بزيارة خناتة بمفردك ومشيا على  
 الأقدام.  
 فأنت مثلي أدمنت زيارتها وأدمنت الرقص فوق  
 أسنة ألدون وتقمص الرجل العنكبوت. وأدمنت  
 البحث عن امرأة، تتوق إلى توسد قطعة من جسدها.  
 أية امرأة، وإن أضحت امرأة من سراب. فأنت مثلي،  
 ضائع، محترق فوق ألهبة «ألدون»، للبحث عن ماهية  
 «اللدون».  
 أدمنا الجري وراء خناتة ونسائها، وصرنا  
 مهرة في تفكيك قسمات مختلف الوجوه التي يصنعها  
 ألدون، وألفينا أنفسنا نضيّع خارطة الطريق عند كل

## حدايق الحمراء

### حسن إغلان

الأندلس يعني دمار النسخ، تلك هي فرضية الرواية كما قلت لها، لذا ظل الأمير السعودي مشدوها لرغبته في نقل الحمراء إلى الصحراء، ومذعورا لأن قياس ذلك غير ممكن.

قالت : تعني بذلك أن العش الذي غطيته بريش الإوز سيموت فور وضعه بين الغيمتين، أو ربما ستخنقه الغيمتان إذا اضطجعتا سهواً، أو لما لا نقول أنه سيسقط مطراً ليؤكد أعشاشاً أخرى بلا ريش ولا ماء ولا غطاء. حاولت محو ما قلناه على الرصيف المبتل بماء صاعد - نازل - من نافورة قريبة منا، بل غسلت الكلام بذلك الماء وتركته على الرصيف. أشعلت سيجارتي، تكأنت عليّ وشعرها ينساب مرة على اليمين وأخرى على اليسار وهي تغطي أنفها بمنديل أبيض مطرز باسم حلمها. وحين أنهيت تدخين سيجارتي، رميتهما بالقرب مني وصعدنا القمة نحو قصر الحمراء . أوقفتهما فجرية بألوان ملابسها المتعددة، وعيناها غائرتان حمراوتان كأنهما تحملان تاريخنا ، أو تاريخ الأندلس، على وجهها ندوب كما الدروب الصغيرة، كل ندبة تحملك إلى أخرى، وعلى جيدها سلاسل فضية تحمل رموزها. مدت لصاحبتني نبتة ما رائحتها تشي برائحة إكليل الجبل. قالت بالإسبانية كلاماً ما، كل كلمة تخرج من حنجرتها متقطعة كما لو كانت تدبج الكلام قبل خروجه من حلقها، نسيت ما قالتها لكن صاحبتني ذكرتني به . أعطتها بقشيشاً وانصرفنا. بين يدينا المتشابكة كلام العجرية ينحت حروفه بشفاافية في الهواء. صعدنا التلة، القصر مازال مستترا خلف أشجار عالية، والسياح بالاستنهم

حملت حلمنا، غطته بريش الإوز، لم تقل شيئاً. فقط بحثت عن المكان الذي تضع فيه عش حلمنا. أومأت لي بكلمات مقتضبة : ما رأيك أن أضعه بين غيمتين؟ قلت لها : السماء صافية، زرقاء كما البحر. لم أنتبه إلى الوصف الذي قدمته لها. هي لم تنتبه إلى علاقة البحر بالسماء، ولم أسألها أنا عن الغيمتين الصغيرتين الممددتين في السماء كتوأمن خرجا - للتو- إلى الوجود. لكنها مصرة على فكرتها، عنيدة هي صاحبتني كما رمال الصحراء. عيناها تشيران إلى ذلك وهما تبهلقان في السماء كما لو كانتا تلتقطانها. كدنا نسقط أرضاً، لم نقل لي هذه المرة أن السفر متعب، وأن الطريق إلى الأندلس هو طريق لبناء عشاها. لم أسألها ساعتها عن سبب اختيار غرناطة كي تكون مأوى لذاك الحلم الذي سترته بريش الإوز، وإن كنت عارفا بقراءتها للتاريخ، ومتابعها لكل التحقيقات التلفزيونية حول الماضي، الماضي الذي نريد دفنه عند عتبات الموجة السابعة. لم أقل لها ما شأني أنا بغيمتين تسافران عبر الزمن، غيمتان تشحذان مواقع أخرى بين النجوم المطفأة. لكن غرناطة تحمل دمنا، دم الإسبان الذين فتحوا عيونهم على الأمل لكن الدم ظل حاضراً في رسومات أهلها، في لعبة الكوريدا الرهيبة، في أغاني لوركا الحزينة، في أزقتها الصغيرة، في أوديتها ونخيلها في وفيها. تلك هي غرناطة. لم أذكرها بتلك الرواية التي قرأناها سوياً هناك، رواية «سلام» للكاتب هاني نقشبندي.

لا أذكر تفاصيل الرواية ولكن أذكر أن محاكاة

حين وصلنا إلى المطعم قلت لها سأشرب نبيذ الأندلس. من حسن حظنا أن مغربيا يشتغل بالمطعم، وقدم لنا أنواعا. أخذت قنبينة نبيذ صغيرة، وصاحبتي طلبت الكوكاكولا وطبق «البايلا». وحين انتهينا من الأكل خرجنا نبحث عن الطريق الذي يؤدي إلى الفندق الذي ننزل فيه، كان كل واحد منا يريد أن يرتاح من الآخر، ظل الكلام بيننا محاصرا في الحلق، كنا نتكلم بالإيماءات حتى وصلنا إلى الفندق، دخلنا الدوش، اغتسلنا من روائح حديقة البساتين لكن لم نستطع غسل كلام العجرية. نمنا قليلا، وخرجنا نرمي أقدامنا في شوارع غرناطة، في كل لحظة تريد أن تقول لي كلاما ما، كأني أعرف ما تريد قوله، كأننا تواطأنا على أن نوزع الصمت بيننا حين يتعلق الأمر بإكليل الجبل لكنها مصرة على اختراق بحثها لتقول ما قالتها تلك العجوز.

الشمس تستأذن غرناطة بالمغيب كأنها تقول لها وداعا إلى يوم قادم. والسياح بكاميراتهم يصورون هذا المنظر أو ذلك، كأن هؤلاء السياح يفسدون عذوبة الأندلسيين الإسبان، ويفسدون رائحة التاريخ بعدسات كاميراتهم.

أوقفتني عند أول تمثال نصادفه في طريقنا، لم نقل معا: كم أنت جميلة أيتها القديسة وأنت معلقة في الفراغ وارتينا دهشتنا أو قل هي التي حجبت دهشتي بين عينيها، والعكس صحيح تماما.

مددت يدي نحو جسد القديسة المرمري بينما هي يسبقها أنفها إلى شم كل عضو من أعضائها، قالت: إنها رائحة الياسمين. وحين أردت أن أعلق قالت: توقف، أتدري ما قالتها لي تلك العجوز؟ قلت لها: قالت كلاما ما محوته ساعة وقوفنا جنب النافورة. قالت: مازال صوتها يدغدغ حواسي بكاملها كأنها حد ست العش الذي غطيت فيه حلمنا بريش الازور. قلت لها: وما العجيب في ذلك؟ قالت ولم تقل شيئا. أوقفت دهشتها حين القول، لكنها تطارد النجوم التي بدأت تظهر واحدة بعد الأخرى في السماء. أحست بتعب، جلسنا في أول مقهى، شربنا القهوة. أخذنا الطريق

المتعددة يقفون في صفين لأخذ تذكرة الدخول. دفعت صاحبتني ثمن التذكرتين ودخلنا إلى حدائق البساتين، كل بستان يرتبط بالآخر كما قصص ألف ليلة وليلة. الماء يربط بين الواحد والآخر. الماء بارد يتدفق عبر السواقي، يظهر وجهك مكسرا في صفائه وتدفقه. بدأت تعد لي الشجر والنبات والورد كما لو كانت قطعة من فردوس تتكئ على السماء أو على تلك القيمتين التين تبحث عنهما صاحبتني، قالت أنظر إلى شجر اللوز والرمان والتفاح والبرتقال والإجاص....، شردت عينايا وأنا أشم رائحة الحبق والخزامى. أما صاحبتني فكانت تريد غسل شعرها برائحة الياسمين وأصابعها معطرة برائحة إكليل الجبل. صعدنا إلى فوق حيث الشرفات مشرعة على روائحها كأن كل ملك من ملوك الأندلس استوى على شرفته ونام. وفي الشرفة الأخيرة نيام كثيرون يطلون على آخر رائحة من روائح القصر، ينظرون إلى الشرفات الأخرى وعيونهم مطفأة أو كأنهم يحملون عيونهم بين أفخاذهم. هو التاريخ قالت صاحبتني وهي تلعن السماء والفردوس والخطابة والسياسة. قالت: هل التاريخ بدأ أو لم يبدأ؟

فتحنا طريقا آخر سترنا مشيتنا برائحة الحبق ولم ندخل إلى القصر كأننا لا نريد أن نضيف إلى مواجهنا المتكررة وجعا آخر بحجم هذا القصر الذي يغري السياح بعدسات آلات التصوير. فقط قالت: انتبه فأنت في حضرة الصليب. كان الصليب ممددا على الأرض وأقدامنا تدوس عليه، الصورة موجعة والكنيسة بأجراسها وصور القديسين وأضوائها الخافتة تشهد على ذلك كأن المسافة بين الصليب والصومعة قريبة جدا. وبعيدة بعد السماء عن الأرض. الصليب على الأرض، والصومعة تطل على السماء. من يبحث في هذا الفارق الأخرس بين صورتين معلقتين في الهواء؟

لم ترد على سؤالي بل قالت: لنسرع قليلا إلى أقرب مطعم لكي نأكل فيه، فمصاريننا لا تتحمل التفكير ولا التأمل، لكن الحروف المنحوتة في تشابك الأيدي سرعان ما طارت كما تطير أحلامنا دائما.



نحو الفندق. استرحنا قليلا، غيرنا ملابسنا. رائحة  
إكليل الجبل تفوح من أصابعها.  
خرجنا من الفندق لنسهر في ليل غرناطة  
الجميل، قالت لي : لماذا لم ندخل إلى قصر الحمراء؟  
قلت لها : غدا سندخل إليه. مازالت دهشتها ترقص  
بين عينيها العنيدتين . سألتها وأنا أشم أصابع يديها :  
للأندلس بقية من حكاياتنا. قالت بنوع من الإصرار،  
غدا سأبني عشنا بين الياسمين والحبق وأدعو  
الفجرية كي تعلقه بين الغيمتين.  
غرناطة 17 يوليوز 2009



## قصة قصيرة سبع أرواح

أنيس الرفاعي

(1)

عهدتك. هناك طفلا أو عجوزا. كهلا أو فتاة في ريعان الصبا. طويل القامة أو قصيرها. معافى أو كسيحا. أبيض البشرة أو أسمرها. ترى نفسك وحيدا مثل زرافة في الصحراء داخل الحافلة التي تؤوب بك إلى عزلة المنزل، ولا تفكر مطلقا في أن تلقي أدنى نظرة خارج الزجاج الجانبي.

(3)

يحدث في حياة كهاته، أن تقتحم حياة ليست في ملك يمينك وتسكن فيها. وها أنت، منذ أسبوع مضى، في شقة صغيرة، بعد أن انتحلت كيان شاعر فاشل وأقمت في وجدانه وتصرفاته وأفكاره كما نقيم في بلد غريب. سيهيم عليك ملل حاد ودخان سجائر لا عد لها. سيفتك الكحول بعافيتك وستدور كدمية في آلة غسيل بحثا عن أخيلة مناسبة. سيرتعد قلمك كارتعاد الدلو في البر من البياض ستنفلت كلماتك كانفلات الشعاع من الكف القابضة. لن يفارقك الإحساس أنك مجرد كومبارس لم يطلعه أحد على السيناريو في فيلم لانهاية له وسيتفارقم فشكلك. ستتهار مؤرقا بكوابيس ووساوس من أشنع الأنواع وسيجافيك النوم. لن تحتلم أكثر هذا الغرق في روايب شخص آخر، وأنت مجرد ظل وضع لرجل كنيب محطم. أخيرا، ستفادر دون رجعة ليس فحسب لأن مهنتك كموظف صغير أكثر بهجة من كل الإغراءات المزيفة لصورة الشاعر، بل أيضا لأن ثمة دائما ألما أفضل من غيره.

يحدث في حياة كهاته، أن تصير امرأة تجلس خلف الواجهة الزجاجية لمقهى وتبكي. تبكي بمرارة لأنك تشاهد، في زاوية شارع ما، رجلا وامرأة تحت مظلة. عشيقان يحاولان التماثل من وعاء فراق وشيك، ومزاولة غريزة الانفصال على مضض، مادامت العين لن تتملى برؤية العين إلا بعد انقضاء مدة طويلة. يبتعدان متقهقرين بخطوات كسيرة في اتجاهين متعاكسين، لكنهما سرعان ما يعودان تحت زخات المطر بخطوات مظفرة إلى تباريحهما ويدخلان من جديد في غمد بعضهما والمظلة كما يدخل القمر في المحاق. تحتسي المشهد برمته وأنت تواصل البكاء بمرارة أكبر، لأنك كنت ذلك الرجل الذي ودع تلك المرأة إلى الأبد في حياة سابقة.

(2)

يحدث في حياة كهاته، أن ترى نفسك وحيدا مثل زرافة في الصحراء داخل الحافلة التي تقلك كل صباح إلى جحيم العمل. بلا كلل، تبصر عبر زجاجها الجانبي التقاطع اللانهائي، ذهابا وإيابا، للحافلات الأخرى المارقة. لاتعلم شيئا عن الوجهة التي ستيم شطرها، لكنك تعلم علم اليقين إن كانت ستصل أم لا، وأنت هناك على أحد المقاعد كما لو أن حياتك انحلت في حيوات كثيرة أخرى. هناك بعد أن حزت جماع ذاكرتهم وأضحت السبل المتضاربة لمصائرهم في

(4)

مستوردة. أعجبتك جدا، فأصبحت مدمنا على الأرواح البرانية. فتارة أنت سويدي، وتارة أخرى أنت إماراتي. أحيانا ماسح أحذية أمريكي، وأحيانا أخرى راقصة ستربتيز تايلاندية. نسيت روحك المستأصلة تماما وانتهى بك الهجران أن عرضت عليهم في المستودع شراءها بأي ثمن. روحك الضائعة والمشردة بين الأجساد المضيفة، التي تكلمك تليفونيا بين الفينة والأخرى من كل أصقاع العالم.

(6)

يحدث في حياة كهاته، ألا تعتمد البتة العيش على هذا المنوال البغيض والمذل لما تبقى من العمر، لكن ما ذنبك إذا ما كانت الروح قد قررت البقاء معك، في حين أن جسدك الناحل سيفادرك بلا رجعة في هيئة أدنى ليسكن جسدا آخر كنت على الدوام تضمّر الرغبة في اقتلاع أحد عينيه كما اقتلع «إدغار ألن بو، عين، بلوتو» بمخلب معدني. جسدا سمين الحجم، ناعم الملمس، وبدون قلق أنطولوجي على الإطلاق. البؤال أسفل الأشجار. النباش حاويات الأزبال. المتلبّد تحت المقاعد الوتيرة. الغايّة على بطنه سحابة النهار كلما استجار بعتبة المنزل، في انتظار أن تسطع زوجتك الجميلة بصحن الطعام. وهات دخولا وخروجا من بين قدميها، وهاك تسلقا لثيابها، وهاتيك قفزا في حضنها، وهات هاك هاتيك غمرا لها بدلاله الكريه، لتنتهي هذه الوصلة الضاغطة على حبال أعصابك بأحذية الغيرة بالحركة المرتعشة في كل حذب وصوب للذيل المنتصب وموجة النباح النشوان مباشرة بعد لحس الصحن عن آخره.

(7)

يحدث في حياة كهاته، أن يسرق أحدهم منك روحك على حين غرة ويتبدد في العدم. وبعد انصرام سنوات من البحث المضني ودفع شبهة الموت لأن الجسد وحده لا يكفي لإثبات عدم الغياب، سوف تعثر عليه. كان ساعي بريد. ستطالب باسترجاعها، لكنه سيخبرك وعلى وجهه كل أمارات الأسف أنها منذ مدة

يحدث في حياة كهاته، أن تجد نفسك، ذات صباح وبمحض الصدفة الخالصة، وجها لوجه مع نسخة طبق الأصل منك. النسخة التي سترضخ سريعا لما عرضت عليها أن تنتحل لبعض الوقت جلدك وقائمة المسؤوليات المناطة بك داخل الأسرة. وبعد فترة تمارين تسخينية وجيزة، برعت فيها النسخة براعة قصوى في المواظبة على الذهاب إلى العمل والسوق. في تسديد الفواتير وتدبير الخلافات. في مراجعة دروس الأولاد ومضاجعة الزوجة، قيص لك أخيرا أن تتلمذ شعور الأجنحة الذي ينتاب الحشرة التي كانت عالقة في دبق الصمغ. غير أنك، في غضون إجازتك الاختيارية، من فندقك الرخيص الواقع في جهة بعيدة مجهولة، كنت تكلم بديك يوميا لتطمئن على أحوال العائلة. فجأة، سيصيب الهاتف الخرس. ستزعج وسوف تفتر همتك كما لو أنك لم تتحمل لأمد طويل أن تكون ذلك الرجل المستهتر، المنحرف، والعدمي الذي طمحت للارتقاء إليه دوما. ستهرع للعودة على أول قطار وفي نيتك المطالبة باسترجاع كامل صلاحياتك ووضع حد نهائي للعبة تبادل الأدوار هاته، ثم ستقرع باب منزلك القديم، لكنك ستجد نسخة جديدة طبق الأصل منك تخبرك بضرورة تأجيل مطلبك حتى عودة نسختك السابقة من إجازتها الاختيارية في فندق رخيص يقع في جهة بعيدة مجهولة.

(5)

يحدث في حياة كهاته، أن يعلن عن افتتاح مستودع للأرواح. وبما أن روحك أمعنت دوما في وخزك والإثقال عليك «مسمار الكيف» في باطن القدم، وأضحى لزاما أن تبتعد عنها قليلا كي تصير أكثر عافية وخفة، فانك ستبادر إلى إيداعها هناك لمدة شهر مقابل وصل. بيد أنك لما عدت لاستردادها ستكتشف أن المستودع أصبح يوفر خدمة استئجار الأرواح البديلة. لم تتردد، وجربت ليومين واحدة محلية. أعدتها لأنها لم ترقك، ثم استخدمت واحدة



في حوزة شرطي. ستجد الشرطي بعد جهد جهيد، وستكرر طلبك. غير أن ذلك سيكون مرة أخرى متعذراً لكونه خسرها دفعة واحدة في جلسة قمار وملكيته الآن آلت إلى ساقية في حانة حسب ما أنهى إلى علمك. بعد هذا، ستكف عن المطالبة بها، ستبدأ فحسب في المواظبة على أقصى زاوية من الكونتوار، وستتسلى كل ليلة حتى يتأكل فحم السهر برؤية روحك في كامل غنجها. روحك التي تعكف على تهذيب عبوسها . روحك التي تتلوى على إيقاع موسيقى «الراي» والغناء الخليجي . روحك التي تضحك كالأرجوحة . روحك التي تتفنن في تقديم البيرة وكؤوس الروج. روحك التي ستفادر بعد قليل مع الزبون الذي أعجبها ودفع أكثر. روحك التي تود أن تكون هكذا بحذافيرها في حياة قادمة!.



# الشهيد والفرعون

## الزهرة ربيع

(إلى روح الشهيدين، أحمد يسري عبد البصير، الشهيد المبتسم، ومحمد البوعزيزي  
«الشرارة التي أشعلت الثورة العربية»)

1 رأس الطيف. كان ينشر جناحيه فوق السماء الملبدة  
بالغيوم، فلا يظهر بوضوح.

تساءل: من أي نوع هذا الطائر، يا ترى؟  
ردت الجماهير بصوت واحد: إنه النسر! عد  
أيها النسر، إلى قمتك! وليسقط الفرعون!

صاح الفرعون من قبره: أنا النسر والنسر أنا!  
وليشرب العميان البحر!  
قالت الشمس للجماهير: إنني أمنحكم وهج نوري  
ضدا في الفرعون!

قال البحر: وأنا أسحب كل ملحي ضدا فيه!  
قال الطيف: حدق في قرص الشمس، فقد  
وهبتك مناعتي!

قال النسر (يخترق صوته الضباب): اشرب من  
النهر، تتوحد معه!  
قال البحر: أنا والنهر واحد. به أحيأ، وبدوني  
يموت! إن تشرب منه، تشرب مني.  
قال كتاب التاريخ: لا تهتم بمقامك بعد الآن...  
قصرك ها هنا، محجوز...!

صاح هلعا: أكره القصور، إذ أكره الفرعون!..  
قال كتاب التاريخ: اطمئن! هنا، لا وجود لأي  
فرعون! قصورهم كثبان متحركة، أما قصوري،  
فجبال راسية!

3

في الليلة السابقة، أكمل قراءة كتاب التاريخ

هذه الليلة، زاره الطيف اللامع في المنام.

راه في نفس تلك الصورة التي تراه أمه عليها في  
الحلم: يلبس جلبابا ناصع البياض وعلى رأسه طائر  
أخضر.

قال له: «أنت أنا، وأنا أنت. لكن، لكل منا  
طائره... ولكل طائر خضرته... فلتكن خضرة  
طائرك أشد نضاعة ولعانا!»

لم يبد عليه أنه فهم شيئا، لكن الطيف واصل  
كلامه:

«هل تدري أن روح أمك حلت في روح أمي؟ أخبرها  
إذن، أنني رفعت الراية البيضاء!»

ظل مرتبكا أمام هذه الألفاظ. وهو يحاول  
فك شفراتها، سطع نور قوي أعمى بصره. لم يعد  
يرى الطيف اللامع، لكنه ظل يسمع صوته يتردد في  
الفضاء:

«افتح كتاب التاريخ... الحل في ثناياه»

2

عينه التي كانت منذ مدة، ترصد الطيف،  
أصبحت ترصد كتاب التاريخ بعدما وضعت الحرب  
التي كانت تدور بين الطيف وأمّه أوزارها.

ماذا يقول هذا الكتاب عن طائره الأخضر؟  
بدا الطائر في حجم أكبر من الطائر الذي يعتلي

قائد الحرس: أتوا ليمجدوا جلالتك!  
الفرعون: منذ متى كنت في حاجة إلى صوت  
العبيد؟ ألا تمجديني صفاتي السحرية؟  
الوالي: بلى، جلالتك! لكن الزمن يتغير، ولا  
بأس من تمجيد العبيد أيضاً...

الفرعون: كيف يتركون مواقعهم والهرم الذي  
سأزف فيه إلى حياة الأبدية لم يكتمل بعد؟  
الوالي: هرم جلالتك يشيد منذ أكثر من ثلاثين  
سنة... ولم يتبق على إكماله سوى بعض اللمسات  
الطفيفة... ستزف إلى حياة الأبدية في أجمل  
وأبهى صورة تشتهيها نفسك المقدسة! ألم تتفوق على  
أسلافك عندما أطلقت حكمتك الخالدة: «حماية  
البيت تبدأ من عتبته»؟

الفرعون: لكن هذه الأصوات تبدو لي غريبة!  
كأنني بها غاضبة!

قائد الحرس: عفوا، جلالتك! وهل يجزؤ  
العبيد على الغضب؟  
الفرعون (وهو ينفجر ضاحكا): معك حق! متى  
كان الحلم سمة العبيد؟

قائد الحرس: تقصد جلالتك، متى كان الغضب  
سمة العبيد؟

الفرعون: ما الغضب إلا نتيجة الحلم... وما  
دام الحلم ليس من طبيعة العبيد، فلا مجال للحديث  
عنه! الظاهر أنني متعب أو لعلني مهموم... فقد بدت  
لي أنشودة التمجيد وكأنها صيحة غضب!

الوالي: التعب ممكن، جلالتك. أما الهم، فما  
الداعي إليه؟ ألم تجمع كبار موظفي الدولة وعلية  
القوم من أجل إحاطتهم علما بمرسوم التوريث  
الإلهي؟ ألم يخروا جميعا ساجدين أمام الوريث، في  
قاعة الحماية السحرية؟

الفرعون: (مندهشا) متى حدث هذا؟

الوالي: بالأمس، جلالتك!

الفرعون: الظاهر أن ذاكرتي أصابها الوهن!  
الوالي: وهل تهن ذاكرة الآلهة؟ إنها فقط، في  
حالة استرخاء بعد إنهاء مراسيم التوريث التي كانت  
تؤرق جلالتك...

الضخم. عندما أغمض عينيهِ المرهقتين قبيل الفجر،  
رأى أمه في المنام وقد جاءت لزيارته. بدت له في  
الهيئة التي رآها عليها ساعة الوداع، غير أن عينيها لم  
تكونا دامعتين، بل ضاحكتين. اتابيه إحساس غريب،  
إذ رآها تبتسم!

تسربت إلى أنفه رائحة طبيخها اللذيذ، فتنبه  
إلى أنها تحمل سلة صغيرة بيد، وصرة باليد الأخرى.  
بادرته قائلة:

جنتك بالأكلة التي تحب. أعرف أنك يا ولدي،  
لم تأكل ما تشتهي منذ جنت مدينة الضجيج هذه!  
غريب! من ذلك على مكاني؟  
هل نسيت أن قلب الأم دليلها؟  
صحيح! وما الذي جاء بك؟

جنتك بلباس نظيف... وبموسى للحلاقة...  
غريب! قال وهو يمرريده فوق لحيته الخشنة.  
ولماذا اخترت هذا الوقت بالتحديد؟

قبل قليل، جاءني الطائر الأخضر الذي يتوج  
رأسك في أحلامي، وقال لي: «أبشري! حفل الزفاف  
هذا اليوم!»

أي حفل زفاف؟ قال مستغربا.

قبل أن ترد عليه، وجد نفسه يقذف خارج  
الحلم. سمع صوت المؤذن يدعو المؤمنين لصلاة الفجر.  
توضأ وصلى، ثم توجه إلى الحمام، وبعده إلى الحلاق،  
استعدادا لصلاة الجمعة والحدث العظيم.

طيلة ذلك الوقت، وهو يفكر في مغزى الحلم،  
ويحاول فك رموزه. يقال بأن أحلام الفجر دائما  
تتحقق. فهل يا ترى، سيتحقق المراد؟ وهل أمه راضية  
عن نيته تحطيم القمم وإطلاق سراح المارد الذي  
يسكنه!

#### 4

كان الفرعون يطل من الشرفة، متوسطا قائد  
حراس عتبة البيت الذي يقف على يمينه والوالي  
الذي يقف على يساره، عندما رأى الجماهير تزحف  
في اتجاه البلاط.

الفرعون: ما الذي جاء بحشد العبيد إلى هنا؟



الفرعون: وكيف كان خطابي؟

الوالي: كان من الروعة والبلاغة أن تلقفه قلبي في الحين... فهل تأذن لي جلالتك، بتلاوة بعض مقاطعه؟

الفرعون: حسنا تفعل، إذ تنعش ذاكرتي! الوالي: (وهو يصدر نحنة) ولتعدر صوتي الذي لا يرقى إلى الصوت الجهوري الرنان الذي تنفرد به جلالتك...

الفرعون: هات ما عندك، فقد شوقتني!

الوالي: «هذا الابن، وريثي، مُتَّعَ بالحياة! إنني أضعه مكاني. إنه من سيشغل عرشي الثمين هذا، وسيعطي أوامره إلى الرعايا في كل مكان... قطعاً، إنه هو الذي سيرشدكم، وستنصتون لكلامه، وتتحدون تحت قيادته. إن الذي سيمدحه سوف تكتب له الحياة، ومن يقل عنه سوءاً، سوف يلقي حتفه... إنه هو إلهكم، ابن الإله. وها هي الآلهة تتسابق من أجله، وتلقي كل يوم، خلفه بأسحارها الإحامية له، وفقاً لأمر أبيه، سيد الآلهة!»

الفرعون: آه، تذكرت! كيف أنسى أعظم لحظة في حياتي؟ من شأن هذا الحدث أن يجعلني أنتقل إلى حياة الأبدية وأنا قير العين...

الوالي: مُتَّعَ بالحياة، يا سيد الآلهة!

الفرعون: لكنني مع ذلك، قلق... أشعر أن شيئاً ما لا يزال ناقصاً...

الوالي: عندما تلحق بإله الشمس في السماء، ستطل من عليانك، وترى بنفسك كمال صنيعك...

الفرعون: هل نقشت حكمة أجدادي على جدار الهرم؟

الوالي: طبعا، جلالتك! وقد طلي النقش بالذهب الخالص...

الفرعون: رأيته بنفسك؟

الوالي: رأيته، وحفظته... فلتمنحني جلالتك،

شرف ترديد حكمة الأسلاف!

الفرعون: أنا أصغي إليك!

الوالي: (مستظهِراً) «اعبد الملك، وضعه على

عرش قلبك

فهو الذي يجعل مصر خضراء مورقة

أكثر مما يفعل النيل في فيضانه العظيم...

الفرعون: (مقاطعا، بعدما سمع صوت الجماهير الزاحفة في اتجاه القصر، تعلو على صوت الوالي): كفى، كفى! هيا بنا إلى الداخل، نحتفل بهذه اللحظة التاريخية! الوالي: نحتفل بها على إيقاع أنشودة التمجيد الجماهيرية!

## 5

كان يسير في مقدمة الجماهير الفقيرة بخطى ثابتة وإلى جانبه زوجة الشهيد وأم الشهيد وعميد الشيوخ والأطفال والنساء والشباب وخلفه تماماً، الراوي المحايد.

ينظر في اتجاه النسر المحلق خلف الضباب، فيناديه بقوة الرياح والعواصف:

«عد أيها النسر إلى قمتك! وليسقط الفرعون!» تردد الجماهير خلفه بأصوات مجلجلة:

«عد أيها النسر إلى قمتك! وليسقط الفرعون!»

ضغط قائد الحرس على الزناد، فانطلقت الرصاصة مخترقة رأسه... سقط الشهيد على ظهره

وعيناه لا تفارقان السماء... هوجئ بالغيوم الملبدة

تنقش فجأة، وبعدد هائل من الطيور الخضراء تحلق عالياً، وبأكبر تلك الطيور حجماً، وأشدّها خضرة،

يقرب منه... دهش، إذ رأى ريش النسر الذي حط فوق صدره يتلون بجمرة الدم. اقترب النسر من أذنه

النازفة وهمس له: «اطمنن أيها الشهيد! ها قد عدت إلى قمتي، ولن أغادرها بعد اليوم! من الآن، أنا أنت،

وأنت أنا... دمك دمي، ودمي دمك! به يخضر عودي ويزهر، وبه على الدوام، يفوح أريجك!

ابتسم الشهيد ابتسامة الرضا، وأسبل عينيه.

## 6

اسمحو لي، أعزائي القراء، أن أقدم لكم نفسي.

أنا الراوي المحايد الذي خاطبكم ذات سرد قصصي سمته الأنين. قد لا تتذكرونني، خاصة وأن المسافة

تلك الأصوات سوى غضب هذه الجماهير الهائجة... أما ما كانت تتوعد به الفرعون، فهو رميه في مزبلة التاريخ. وهذا بالضبط، ما جعل الشهيد يبتسم تلك الابتسامة السعيدة التي حيرتكم جميعا وجعلتكم تتساءلون: «ماذا تقول ابتسامة الشهيد؟» ذلك أنه ما إن سقط مدرجا في دمه، حتى رأى التاريخ يرمي الفرعون في مزبلته النتننة!

هذا ما رأيته بأَم عيني! والشهيد شاهد علي! فقد كنت أسير ملتصقا به أشد الالتصاق، إذ تخلّيت عن حيادي السابق، وأعلنت انحيازي له. لذلك، فإن نفس الرصاصة التي اخترقت رأسه اخترقت رأسي. وهذا ما مكنني من رؤية ما رآه!

التي تفصل بين زمن ذلك السرد وهذا، ليست بالهينة. لذلك، لا بأس من تذكيركم ببعض ما جاء على لسانه آنذاك:

«سمعت وأنا أمر ليلا تحت جنح الظلام، مهمات هنا... همسات هناك... كأنما تتوعد شخصا ما... تتوعده بعد أن تكون قد...»

«حين تنجلي الأحداث، أو حين تنتهي، قد أخبركم بما التقطته أذناي تحت جنح الظلام».

ها أنا إذن، أفي بوعدتي، وأعود إليكم بعدما أنجّلت الأحداث وانتهت، لأفك شفرات تلك الألفاظ.

المهمات التي سمعتها في ذلك الوقت، لم تكن في الحقيقة، مبهمة كما أوهمتكم. كما أن الشخص لم يكن مجهولا. فما ذاك الشخص إلا هذا الفرعون... وما

## قصص قصيرة جدا

عبدالله المتقي

(إلى روح الشهيدين، أحمد يسري عبد البصير «الشهيد المبتسم» ومحمد البوعزيزي

«الشرارة التي أشعلت الثورة العربية»)

الآخر

تأخرت قليلا عن الموعد ...  
احتسى فنجانه ودخن سيجارتين ...  
تأخرت كثيرا عن الموعد ...  
احتسى ثلاثة فتاجين ...  
وأنهى علبة سجائره...  
ولما جاءت أخيرا ...  
كانت تفوح منها رائحة رجل آخر ...

\*\*\*

نهايات

في إحدى ليالي الشتاء القارصة، جلست خلف  
نافذة مهترنة، تتفرج على خيوط المطر، ويدها  
تلعبان بضفيرتها الشقراء، السماء حزينة، والشارع  
تخلص من أحذية المارة .  
في الوقت نفسه، كان زوجها يحتضر في سريره،  
وممرضة ناصعة البياض تنصت لموسيقى الراب .  
... في العاشرة صباحا، كان هناك موت بشقة  
باردة، لم يحترمه أحد...

\*\*\*

غياب

إلى أ. الرحماوي  
بتلك المقهى المنسية... رجل في الخمسين تماما  
يحتسي صمته، وقهوته الساخنة  
ثم ينتبه فجأة للجريدة  
(يقرأ موته في صفحة الوفيات  
ثم يجهد ببكاء مدجج بالمرارة  
لأنه لم يحضر جنازته )

\*\*\*

مظلة الحب

أرملة على شرفة شقة تحتسي الشاي، وتطل  
على الشارع من خلف زجاج مبلى، تتأمل حبيبات  
المطر.  
فجأة، يطرأ شتاءها منظر شاب وفتاة ملتصقين  
تحت مظلة سوداء، ويسرعان الخطو.  
تتنهد الأرملة، وتختفي في مراهقتها كي  
تتذكرها والمرحوم يسيران تحت المطر بلا مظلة .  
في انتظار الأوتوبيس، كانا يعيشان الحب بكل  
تفاصيله دون التفات للآخرين.  
(يختفي الشاب والفتاة من الشارع، تختفي  
الأرملة من الشرفة، ووحدها حبيبات المطر تبلل  
النافذة وسقف المظلة .)

\*\*\*



2

نسي الموعد، وكان ابن يغلي في الإبريق

كابوس

1-

فتح باب غرفتها في الحلم

كانت نائمة على سرير المعنى

2-

في المحطة، نزلت أنيقة من الحافلة، و.. انتظرتة في

3

المقهى..

مزق بيجامة نومها، جز ضفائرها، ثم نشب

أظافره في لحمها.

4

في غرفة الفندق، نامت بملابسها، ونسيت

الشباك مفتوحا

بعد نصف ساعة، كان يتلمظ لسانه.

3-

4-

و... لأول مرة، شعر أنه مسحها من ذاكرته.

5

بحث عنها كثيرا، وحين عثر عليها، فقدتها ثانية في

الزحام..

رصيف أعمى

6

بحثت عنه كثيرا، وحين عثرت عليه، كان رجلا آخر

على رصيف أعمى

هبط من القطار، استقل بتي طاكسي، وفي الغرفة خلع

ملابسه..

1

## قصة قصيرة خمير وتوس

محمد أشويكة

1-

صغير يتربص الموت أثناء أية شهقة.. من يعلمنا التنفس؟ من يعلمنا فن العيش؟ من يعلمنا الحياة قبل الحق فيها؟ أليس من يمنحها ويتابعها هو حكيمها؟

2-

كم أنا مشتاق إلى الجلوس قرب دخان الكانون الصغير الذي يحيط به الكادير، الذي يوجد قرب شجرتي الزيتون والحامض، تخزين وأنا «أُنْبِرُ» الخبز وأغمس في الزبدة الطازجة الذاتية في «زلافة» الصغيرة المزوقة التي اشتريتها خصيصا لي، والتي حطمتها إثر ملاحقة ديك كان بطن خالتي في حاجة إليه!

ما أحلى خبز أمي! وحدها تجيد طريقة عجينته، كانت تعجبنى سمفونية العجينة، تدلكها إلى أن تتكون بالونات صغيرة تنفجر بين طياتها وثناياها.. طرقات أثناء إضافة الملح.. أصوات أخرى أثناء خلط دقيق بدقيق (دقيق القمح، وبعض الشعير، وقارة أخرى بعض من دقيق الذرة).. انفجارات خفيفة أثناء دك المنسمات من حبة حلاوة والجلجلان.. والأصوات العظيمة بعد إخراج كرة الخميرة التقليدية التي لا يمكن أن ينقطع أثرها من المنزل. فبعد انتهاء كل حصة من العجن، تدخر حصة مكورة من عجينة اليوم، تدسها وسط الدقيق المطحون المحفوظ في جرة طينية من الطراز الرفيع ذي اللون الأرضي المفتوح. تتخمر كرة العجين فتعطي

من يستطيع اليوم إعداد الخميرة على الطريقة القديمة؟ من يحب طهي الخبز على الفرن التقليدي مستعملا «الْفَرَّاح» الطيني ذي الرائحة الأرضية الأسطورية وكأنه لوح سومري أو زابور من الزبر الضائعة؟ من يصنع زيت «هلوانة» منذ أن تنضج أولى حبات الزيتون؟ من يصنع «البُنْدَق» منذ أن تكاد حبات السنبله تتخلص من طراوتها (حالة بين الاخضرار واليبس)؟ من يملأ «البطبوط» بأزهار «الطُفُس» ويقدمه على شكل عمارة غارقة في السمن البلدي والعسل الحر؟ من يعد الشاي بخلطة منسجمة لا يعدها كيماوي بارع؟ من يكون الكحل في عينيه كمها تترصد شبلا يتعلم الصيد؟ من يكون السَّوَاكُ الخفيف حارسا لكتيبة من الأسنان البيضاء متراسة ومتآزرة لحراسة ضحكة عذراء؟ من يصبح الخابوري والزيواني من ألوان الفردوس على جسده؟

هل كل جسد أبيض يشبه «قرطاس» الشمع أو «قالب» السكر أو كأس الحليب؟ وهل كل أنف قمحي (نسبة إلى شكل حبة القمح) يكون جذابا؟ كيف تنبلج هذه الجاذبية الحنونة من صدر يحتضن صدر طفل صغير يرتشف «بَرِيذِيلُوِيَمًا»؟ من يتقن فن الاستقبال ويبدد مشاق التأقلم ويساعد على تخفيف الإحساس بالاضطهاد لولا نديها؟

لا نستطيع أن ندرك معنى حقوق الإنسان، بالفعل، لو لم نعرف كيف نحافظ على حياة كائن

ما، ولو كان تافها، أو إرسالي إلى مهمة لا علاقة لها بالسياق...

فجأة، وبعد انقضاء مدة غير هيينة، عاد التورّد إلى الخبز القمحي، صار كخدود فتاة ناضجة. لم أعد أشر على الخميرة. كدت أن أجن. أين تخبئ أمي ذخيرتها / خميرتها؟ فَتَشَّتْ كل الجِرات، جرة دقيق الشعير، وجرة دقيق القمح، وجرة دقيق الذرة، وجرة البلبلولة، وجرة الملح.. أصبحت كالمدمن التائه، يشك في كل شيء، يتمنى أن يحقق مُناه دون تفكير! يتخيل ما يبحث عنه في كل مكان!

-5-

تهت بين الجرات. أصبحت يدي بيضاء إلى حدود المرفق وكأنني انتهيت على التو من تحضير كمية من الجير. لم أستطع أن أصل إلى عمق الجرة الكبيرة. استعنت بإحدى الأثافي التي كانت على مقربة من الجرة العظيمة. غَالَبَ نَصْفُ جِسمي الأعلى النصف السفلي. انغمس رأسي كلياً في الدقيق الموجود في قعر الجرة. اختنقت. فَدَفَدْتُ<sup>1</sup> وصوتي مكتوم.. نَفْسِي مخنوق. استجمعت قواي فانكسرت الجرة. عطست عطسة مدوية خَلَفَتْ زوبعة من غبار الدقيق الأبيض حولي وكأنني ممثل يتقمص دور لص ينسل من دخان اصطناعي أراد المخرج أن يوهم الناس بالدَغِينِشِيَّة<sup>1</sup>. شيء ما يعلق بقنة رأسي. تلمسته متوجساً. خلته جرحاً. شيء رطب يشبه اللحم. كاد قلبي أن يخرج من قفصي الصدري. لم أستطع أن أنزل بيدي لأرى بأم عيني ما يعلق بين أصابعي. خفت أن أرى مخي بين أصابعي. تذكرت وجبة المخ التي تطبخها أمي مع البيض خصباً لي كي يشد مخ الخروف عضد مخي وأصبح ذكياً كما ترغب أمي! أتخيلني في تلك اللحظة خروفاً مذبوها يستعد طفل صغير لطبخ مخه!

بَعَّ.. بَعَّ.. بَعَّ.. بعبعبعبعبعبعبعبعبعبعبع...

تداركت نفسي وقد صرت حَمَلاً يحمل شيئاً بارداً بين قوائمه، عفا بين يديه. حركت رأسي فاتحا عيني وكأنني أستيقظ من نوم عميق داهمني خلاله الشيطان فَتَلَّتْ منه أو نَالَ مني!

رائحة شبيهة بالبيرة، كنت معجباً بتلك الرائحة، وحين تنهض أمي من مكانها أقتطع قطعة خميرة وألوكها بين أسناني ثم أقذف بالعجين.. فهل يعتبر ذلك عشقاً مبكراً للمخمرات والخمريات؟ هل علمتني مذاق عصير الشعير مبكراً؟

-3-

أدمنت الخميرة ولم أعد قادراً على عدم لوكها. بدأت أتسلل إلى جرة الدقيق وأتزود من الذخيرة. أرفع كل يوم من سقف الاستهلاك. تغير موعد تخمر الخبز. تبدل وقت إنضاج الخبز. ارتفع قلق أبي جراء التأخر. غيرت أمي ميعاد إعداد العجينة. شكنت في جودة الدقيق رغم أنه من إنتاج حقول أبي. دبل الخبز وشحب. ما عادت حلاوته تكتمل وهو حافياً. تغير لونه وما عادت الطمأنينة تعم موائدنا التي كان الخبز سيدها. لا نعرف الأكل لو لم يحضر! أما أن يحضر وهو ذابل فالأمر يحتاج إلى مراجعة جذرية لأصول الطحين والغرلة والعزل والفصل والعجن والدلك والتخمير والخبز... لا تستقيم المائدة وهي العروس التي سَتَرَفْ إلى عريس دون سابق خبرة!

تقف المضغة في حلقوم أمي وهي تعرف بأن الخبز لم يعد كما خبرته.. ما الذي وقع؟ ترمقني وأنا التائه بين خضر الطّجين اللذيذ دون مبالاة! قسمات وجه أبي التي تفضحه حين يخفي غضبه لا تخفي عن سيدة البيت! ما حكاية هذا الخبز الذي لم يعد كما كان؟!

-4-

انتبهت أمي إلى شغفي المتنامي بتذوق الخميرة ومضغها وامتصاص ما ينتج عن ذلك.. تارة تضحك وتارة تنهرني بدعوى أنها ستفتك ببطني الصغير، الأليمة حمولته، في كل لحظة، للتدفق من فرط حساسيته الزائدة! كنت أضحك وأقبلها كي أصرف تركيزها عن اكتشاف إدماي على الخميرة. بدأت من حين لآخر ترسلني أثناء عملية العجن لجلب شيء



-6

عاد الضباب ليغشى عيني.. ظلام في ظلام..  
أسمع الأصوات بعيدة بعيدة...

أَحْسُ شَيْئًا ثَقِيلًا يَضْغَطُ عَلَى بَطْنِي وَكَانَهُ حَجَرٌ  
ضَخْمٌ يَجْتُمُّ عَلَى جَسَدِي. حَسِبْتُني خَمِيرُوتُوسُ  
يَسْرِقُ الْخَمِيرَةَ لِلْأَلْهَةِ وَيَنْسِلُ بِهَا تَحْتَ السَّرِيرِ. فَحَلَّتْ  
بِهِ اللَّعْنَةُ، فَتَالُ سَخَطُ آلِهَةِ الْخَمِيرَةِ. أَمَرْتُ بِالضَّغْطِ  
عَلَى بَطْنِهِ. خَلْتُ لَعْنَتَهَا تَلَحُّقَنِي. تَخَفَّقَنِي. فَتَحْتُ  
عَيْنِي مَذْعُورًا فَإِذَا بِالسَّرِيرِ قَدْ أَصْبَحَ مَحْمُولًا فَوْقَ  
بَطْنِي الْمُنْتَفَخِ، الْمُدَوَّرِ كَكُرَةِ الْخَمِيرَةِ، الشَّبِيهِ بِجَرَّةِ الْمَلْحِ  
فِي مَطْبَخِ أُمِّي، بِرَأْسِي، بِبَالُونِي الصَّغِيرِ يَوْمَ الْعِيدِ قَبْلَ  
أَنْ يَنْفَجِرَ.. أَخَافُ مِنْ فَرْقَعَةٍ تَجْعَلُ حَشَوَتِي تَنْتَاطِرُ  
كَشَظَايَا الزَّجَاجِ.. أَلَمٌ شَدِيدٌ يَسْرِي عِبْرَ بَدَنِي..  
بَطْنٌ ضَخْمٌ يَمْلَأُ نَازِلِي.. بَطْنٌ يَسْعُ عَشْرَةَ تَوَائِمَ..  
مَنْ يَصْدُقُ أَتْنِي حَامِلَةً(ة)!!.. انْتَفَخَ بَطْنِي لِأَن وَحَمَ  
الْخَمِيرَةِ دَاهَمَنِي كَمَا يَدَاهِمُ الْأَعْدَاءُ الْوَطَنَ!

من أنا الآن؟

أنا.. الكرة...

أنا.. البطن...

أنا.. الحرة...

أنا.. الحامل...

**أنا.. الخمدرة...**

أنا.. البالون...

أنا.. سريزٌ معلق في الفضاء.. كرةٌ يجري خلفها  
الأطفال.. بالونٌ قَابَ قَوْسَيْنِ أو أدنى من حزمة  
الشوك.. قنبلةٌ آيلةٌ للانفجار دَسَّها جندي مُتَعَبٌ  
تحت سريره...

أنا خَمِيرُتُوسُ.. هكذا كانت تلقبني أمي حين  
أسرق خَمِيرَتَهَا!

رأيت كرة الخميرة وقد أخذت شكل رأسي العريض. أحسست سائلا باردا ينزلق عبر المجرى المرسوم على عمودي الفقري. جلست ممسكا ما بيدي. التهمته كما يلتهم القط الفأر. سمعت وقع أقدام تقصد الموقع الذي أتواجد فيه. حجب خيال صاحبه الرؤية عني.. أو أن عيناى ممتلئتين بالدقيق.. أو لِنَقْلُ بأن دموعي كَوْنَتْ حجابا شفافا من العجين لا يتيح لي رؤية الأشياء بوضوح فأصبحت عيني كعدسة الكاميرا غير الدقيقة.. أو أن غبار الدقيق المتطاير بالمكان لم يتيح لي فرصة تدقيق النظر إلى ما حولي.. أو.. أو...

- وَآؤ.. وَآؤ.. وَاوَووووووووووووووووووووووووووووووووووووووووو...

باسم الله الرحمن الرحيم... باسم الله الرحمن  
الرحيم...

صوت أمي الهاربة يملأ المكان.. فَتَحْتُ بابَ المنزل  
وَفَرْتُ.. استجمعتُ قواي وأنا أرى الأشياءَ مُضَبَّبةً من  
حولي. سرت على رؤوس أصابع رجلَيَّ دون أن أتنازل  
عن خميرتي /ذخيرتي. انزلت تحت سريرِي الخشبي  
الذي يتدلى حوله غطاء لا يتيح رؤية أسفله.  
مسحت آثار الدقيق. تكومت في الزاوية المظلمة  
ألتهم الخميرة وأنتفض ببطء كلس تلاحقه الكلاب.  
سمعت أصواتا تعم فناء المنزل. مَيَّرْتُ صوت أمي يطلب  
من أحد الرجال التوجه إلى المطبخ. أتصوره يحمل  
عصاه ويتسلل متربصاً وفي مخيلته صور عفاريت  
الدنيا. قال أحدهم:

- اذكر اسم الله ورتل المعوذتين...

أجابه بعد مدة من الصمت كانت كافية ليلج  
المطبخ:

- لا أحد هنا.. تعالوا...

## قصص قصيرة جدا

### عزالدين الماعزي

(إلى روح الشهيدين، أحمد يسري عبد البصير، الشهيد المبتسم، ومحمد البوعزيزي

«الشرارة التي أشعلت الثورة العربية»)

لأنه جائع..  
لأنه جائع... رسم الطفل على الورقة  
تفاحة...  
رسم طماطم، أسماك، بصلا، خبزا طويل  
الشكل  
لأنه جائع...  
قطع الطماطم أطرافها والبصل قطعاً قطعاً ..  
قطعاً...  
فتح الخبزة، رماهم جميعاً ... و... مضغ  
الورقة.  
قصص طويلة جداً..  
كلمته ابنته عبر الهاتف عن سر غيابه الطويل  
عن البيت.. قال ...  
انه في ندوة ثقافية يشارك بقراءات قصصية  
قصيرة سيعود بعد ثلاثة أيام ..  
قالت...  
كل هذه الأيام وأنت تقرأ القصص القصيرة  
جدا ...  
حب على طريقة الكبار..  
نزع البتلة الأولى... قال .... تحبني..  
نزع البتلة الثانية... قال .... لا تحبني..  
نزع الثالثة والرابعة و...  
أكمل البتلات، أسقط الوردة غاضباً .  
بكت الوردة، أحست بالبرد وهي عارية  
قالت ... أنت لا تحبني .  
بالثلثين  
تسلم كرسي الجماعة باع اشترى مزق خربق  
طوق الكرسي بالحنين.  
قال نبدل السوق القديم، نبني سوراً حول  
المقبرة نهدم دار الشباب نحرق الملعب ونزرع الفول  
ونضع علامات في الطريق نبتت تجزئات وبنيات في  
رمشة عين..  
أغمض هدم ناقش راسل دوزن حول صرف وظف  
حاصر جادل فوت.  
في الجمع العام أسقطوه بالثلثين.  
رأس الخيط  
في رأس الدرب... قال لها :  
أنت تستحقين قلبي...  
اقتلع كلتا عينيه، وضع قلبه بين يديها ،  
من يومها، صار وراءها أعمى  
حين تلتفت إليه، تعدو، تضحك  
يدها في يد آخر اختارته من العميان .

## زريعة السودان

حول خريطة العالم، كن يحطن، يبحثن عن  
أسماء بلدان، يتجهجن قراءة العواصم والحدود.  
بينما هي تتلهى بتقشير الزريعة.  
قالت : أين هي السودان،؟ لقد قيل لي أن فيها  
الزريعة بكثرة .

## الحساب الإداري

في مناقشة مالية الجماعة القروية .  
بدأ اللغط والصياح وكثر النباح حينها تم رفض  
الحساب المالي .  
بعد شهر عادوا للاجتماع . خفت النباح بعد  
تمرير الحساب .

## القصة

قررت أن تشد عن القاعدة وتعتكف في عزلة  
في الصباح،  
انهارت الأركان ...  
وسقطت  
جثة  
هامدة .

## مطلوب القبض عليه

في 20 فبراير  
لم يعثر الرئيس على جناحيه  
فتش أركان بيته ركنا ركنا وأروقة وأجنحة  
وغرفا في جيب سرواله الخلفي وجد ورقة مطوية  
مكتوبة بخط عريض: Wanted





## كلمة اتحاد كتاب المغرب

عبد الرحيم العلام

هذه التجربة الحياتية والإنسانية والإبداعية الخصبة والممتعة، في إطار لقاءات أخرى، ستجمعنا بتجربته الأدبية، التي بلغت اليوم خمس روايات ونصا سير ذاتيا، في أبعادها التخيلية المكثفة، وفي أسئلتها التاريخية والمجتمعية الراهنة، وفي أشكالها السردية والجمالية المتطورة، وأيضا في دلالاتها الموحية، إذ تمكنت إحدى رواياته «جارات أبي موسى» من أن تعرف طريقها إلى السينما المغربية.

فبعد رواياته الخمس، اختار أحمد التوفيق أن يوجه بوصلته هذه المرة نحو جنس أدبي مجاور، عبر كتابته لسيرته الذاتية الطفولية. وتكمن أهمية هذا النص الجديد، في كونه يثري الفضاء الأتوبيوغرافي في أدبنا المغربي الحديث، هذا الذي يغتنى ولو بإيقاع محدود، بنصوص سير ذاتية، لبعض مفكرينا وأدبائنا وسياسيينا، فضلا عن كونه نصا يلامس مرحلة عمرية، عادة ما تعرف لدى المبدعين عموما بصعوبة الكتابة عنها، بمثل صعوبة استعادتها في ملامحها وفي تفاصيلها الدقيقة الأولى؛ هي مرحلة الطفولة خاصة، بذكرياتها وأحداثها ووقائعها المعيشية، وأيضا بخلفياتها الاجتماعية؛ بما هي مرحلة تنفتح، في هذه السيرة، على فترة تاريخية واجتماعية معينة من تاريخ المغرب، وتحديدًا من تاريخ منطقة الأطلس الكبير، حيث يستعين «الحاكي» أحمد أو «الولد»، كما يسميه الكاتب، في ملمة تفاصيل طفولته، وقد تجاوز سن الستين، بذاكرته وباستعادة «ما عاشه أو سمعه أو فهمه أو أحس به، حين كان عمره بين السنة الخامسة والثانية عشرة»، فضلا عن لجوئه في تحقيق بعض

أرحب بكم جميعا في هذا اللقاء الأدبي والنقدي الذي ينظمه اتحاد كتاب المغرب، احتفاء بتجربة روائية عربية رفيعة ومتميزة؛ هي تجربة الروائي المغربي الكبير، وعضو الاتحاد، الأستاذ أحمد التوفيق، واحتفاء أيضا بنصه السردى، أو بالأحرى بسيرته الذاتية الطفولية، بعنوانها الدال «والد وما ولد»، بمشاركة صفوة من نقادنا وباحثينا المغاربة، ممن لبوا دعوتنا، مشكورين، للمساهمة بقراءاتهم وتحليلهم في إضاءة هذا الجزء الأول من سيرة أحمد التوفيق الذاتية.

لقد أدبنا في اتحاد كتاب المغرب، على أن ننظم لقاءات احتفاء بأدبائنا ومثقفينا ومفكرينا المغاربة، عبر تقديم نصوصهم ومؤلفاتهم الجديدة، إيمانًا منا جميعا بالموقع المتميز الذي يحظى به نبوغنا المغربي الحديث، في مختلف حقول الكتابة والتعبير والبحث، داخل الوطن وخارجه.

صحيح أن لقاءنا هذا مع أستاذنا الكبير أحمد التوفيق قد جاء نوعا ما متأخرا، مقارنة مع ما راكمته تجربته الروائية من أسئلة، وما حققته من انتشار واسع داخل الوطن وخارجه، وأيضا بالنظر لما راكمته من قراءات ودراسات وأبحاث مضيئة ورسنية. لكن ما قد يشفع لنا في هذا التأجيل، الذي يعود لأسباب متضافرة فيما بينها، أخذا بعين الاعتبار هنا، انشغالات الأستاذ أحمد التوفيق والتزاماته الرسمية، كوننا اليوم نحتفي بتجربة كاتبنا في إحدى بداياتها الجديدة والمغرية، أي انطلاقا من زمن الطفولة، وهو ما يشكل حافزا لنا لتتبع مسار

ونفنتم هذه المناسبة، لنطلب جميعا من الأستاذ أحمد التوفيق، مواصلة كتابة هذه المغامرة، في محطاتها البيوغرافية الأخرى، عبر ما قد يتلو هذا الجزء الطفولي من سيرته العطرة، من أجزاء ومحطات حياتية جديدة، ستفتح أمامنا، بدون شك، أفقا آخر للاستمتاع والإدراك، الاستمتاع بتلوينات سيرة رجل مختلف، وإدراك تحولات بلد بكامله، في أبعادها التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية والروحية، شعورا منا بأن سيرة أحمد التوفيق أضحت اليوم ملكا لقرائه جميعا.

وحتى لا أطيل، وباسمكم جميعا، أشكر الأستاذ أحمد التوفيق على هذه اللحظة الجميلة التي صنعها من أجلنا جميعا، بإبداعه الجميل والمؤثر، كما أشكره على دعمه المتواصل للاتحاد، سواء وهو مدير للخزانة العامة، أو وهو وزير. كذلك، أشكر الحضور الكريم، الذي شرفنا في هذه الأمسية الأدبية بحضوره ودعمه وبهائه. الشكر موصول أيضا للأصدقاء الأساتذة النقاد، ممن لبوا دعوتنا، فجاءوا إلينا من مناطق مختلفة، لإضاءة جوانب من هذه التجربة، بقراءاتهم وتأملاتهم وتحليلهم. كما أشكر الأخ الأستاذ هشام العلوي، عضو المكتب التنفيذي للاتحاد، على قبوله تسيير هذا اللقاء، بما يعرف عنه من حنكة وتبصر.

ولا يفوتني، هنا، أن أتوجه بالشكر والامتنان الأستاذ إدريس خروز، مدير المكتبة الوطنية للمملكة المغربية، وإلى كافة المتعاونين معه، على دعمهم المتواصل لاتحادنا، وعلى ترحيبهم غير المشروط بأنشطتنا ولقاءاتنا، داخل هذه المعلمة الثقافية الجميلة.

تفاصيل ذكرياته لجوءا محدودا إلى بعض الشهود من الجيل الذي سبقه...

وتنتهي هذه الذكريات عند الفترة التي انتقل فيها «الحاكي» من القرية إلى المدينة لمتابعة الدراسة، أي في شهر دجنبر 1955، حيث يختم الكاتب سيرته بإضاءة وضعها في نهاية كتابه، عن مآل قضاء الذكريات، مشيرا إلى ما طال قريته من تبدل وخراب وهدم وتشوه في معالها، وإلى ما لحق أمكنتها وساحاتها وسلوكاتها وزراعتها من تراجع وطمس...

وكغيرها من السير الذاتية الشهيرة، يبدأ السرد في هذه السيرة الطفولية بالحكي عن الفضاء العائلي للحاكي، وأصول العائلة، وحياة الوالد وزواجه، ثم ولادة الحاكي «أحمد»، مروراً بفترة نموه إلى عمر الخامسة، وكلها محكيات استوحاها الحاكي مما رواه له آخرون، لتبدأ مرحلة استعادته هو، بشكل مباشر، لذكرياته النوستالجية، في استناده إلى مخزون ذاكرته، وانطلاقاً مما سمع به، ومما عاشه من وقائع وذكريات بقيت عالقة بذاكرته ووجدانه، في الوقت الذي يتسلل فيه عنصر التخيل، وباعتراف من الكاتب نفسه، بشكل جزئي إلى مكونات هذه السيرة، ليضي عليها نكهة ومتمعة كتابية وسردية خاصة.

وإذا كانت كتابة بعض السير الذاتية الطفولية، تعتبر بمثابة وفاء نوستالجي مشتهى لمرحلة الطفولة بصفة خاصة، فهي تشكل في سيرة أحمد التوفيق وفاء وردا معنوياً لشخصية «الوالد» بالدرجة الأولى، وأيضاً لشخصية «الوالدة»، بما تميزت به علاقة الحاكي بوالديه، وبساكنة القرية، وببعض المحطات الأساسية من تاريخ القرية وأمكنتها، من أبعاد وجدانية ونوستالجية فياضة...

## حفريات الولد، في نص (والد وما ولد)

### نجيب العوفي

للمضمير الأول المتكلم، كصنيع طه حسين على سبيل المثال، في رائعته الرائدة (الأيام). ومرد ذلك، إلى أن الكاتبين أحمد التوفيق وطه حسين، قد كتبوا عمليهما بعد أن أوغلا في العمر، وأمست ذكرياتهما الخوالي أثراً بعد عين.

هي إذن سيرة ذاتية - روائية يشيد أحمد التوفيق من خلالها، ما يشبه السرداق أو القداس الاحتفائي بفرشته امرغن وبآل واحمان القاطنين فيها، والإنسان موكول كلف بمكانه وزمانه وآله.

وما حب الديار شغفن قلبي

ولكن حب من سكن الديارا.

وقطباً دائرة هذا النص، كما يبدو من العنوان، هما الوالد والولد. وان كان الولد في الأساس هو بوصلة النص ومركز دائرته ومرآته المقعرة، التي تنعكس عليها الأحداث وتتناقض عندها الأزمنة والأمكنة.

والعنوان مستقى قرآنياً من سورة البلد، الآية

الثالثة /

(لا أقسم بهذا البلد، وأنت حل بهذا البلد،

والولد وما ولد، لقد خلقنا الإنسان في كبد).

وللقرآن حضور جلي وبهي في هذا النص، وسلطة

روحية عميقة في النفوس، كما ان اللغة التي كتب بها النص، تنضح بمسحة قرآنية ندية. ولا غرو، فالولد أحمد، قطب النص ومحوره، ارتوى بنمير القرآن منذ نعومة اظفاره، حيث حرص الوالد على إلحاقه

منذ أن فاجأنا أحمد التوفيق، ذات يوم بديع برائعته (جارات أبي موسى)، وهو حريص على أن يطالعنا، كل مرة، بجديد فريد من هذه المفاجآت، حريص على أن يستخرج من كنانته الإبداعية مزيداً من الأحجار الكريمة. مهتدياً ومقتدياً بالآية الكريمة / (ولئن شكرتم، لأزيدنكم). وعمله الأخير لا الآخر، (والد وما ولد)، واحدة من هذه المفاجآت الجميلة، والأحجار الكريمة.

(والد وما ولد)، سيرة أوتوبيوغرافية روائية

لطفولة الكاتب أحمد التوفيق، تبتدئ كرونولوجياً من سنة ولادته في 1943، وتنتهي في دجنبر 1955، وعمر الولد ينيف على اثنتي عشرة سنة، هي جماع الطفولة المسرودة في سفح الظل بقرية إمرغن الرابطة في عمق جبال الأطلس الكبير.

ولقائل هنا أن يقول، أن النص سيرة غيرية بيوغرافية لطفولة الكاتب، مسرودة بالمضمير الثالث (هو)، من الألف إلى الياء. ففي فاتحة النص نقرأ /

(عندما ولد محمد (والد الولد) في بداية

العقد الثاني من القرن العشرين، كان والده بورخيم قد فارق الحياة منذ ستة أشهر). ص.9.

وفي خاتمته نقرأ /

(وبوصول الولد إلى المدينة (مراكش)، انتهت

الحلقة الأولى من ذكريات صباه الأول، لتبدأ حلقة جديدة في بيئة جديدة). ص، 274.

لكن المضمير الغائب هنا، ليس سوى قناع شفاف



جبال الاطلس الكبير وشعابها ووهادها، إنه يتشكل كتابة وبناء، من جملة سردية طويلة ومترسلة تنداح دون توقف، على امتداد 280 صفحة من القطع المتوسط، خالية تماما من أية محطات استراحة، مرقمة أو معنونة، ولا يتنفس القارئ صعداء الأخيرة، إلا في الصفحة الاخيرة.

وبدهي أن نصا باذخا بهذا الثراء الحكائي، يصعب عبوره ونفض مكنوناته ومخزوناته، في مقارنة - عجالة محددة ومقيدة.

لكن، يمكن إجمال المادة الحكائية، السردية والوصفية، في التيمات والمحكيات الأساسية الناتئة التالية /

الحياة الاجتماعية القبلية والعائلية في القرية القائمة على نمط العيش التقليدي، الزراعي والرعوي.

العوائد والطقوس الاجتماعية القروية في الافراح والانتراح.

طقوس ختان الاطفال، وحلق رؤوسهم وترك خضلة في الجنب.

وصف الملابس والحلي وطرائق الطبخ والاكل.

أجواء العيش وحفظ القرآن في الكتاب.

علاقة عائلة آيت واحمان بالزاوية التيجانية.

موقع ودور بعض العائلات اليهودية الأمازيغية المتنقلة حرفيا في جبال الاطلس.

مظاهر الشعودة والسحر، وزيارة بعض الاضرحة لمأرب شتى.

ظاهرة الهداويين والحواة الذين يطوفون على القرى.

وصف بعض الآفات والامراض المتفشية في القرية، وفي مقدمتها داء القرع وأمراض العيون.

طقوس استقبال رمضان وأداء فريضته.

موسم جمع الزيتون وعصره وموسم الحصاد والدراس وطقوس الاحتفاء بهما.

الألعاب التقليدية والطبيعية للأطفال، أوقات فراغهم.

بالكتاب وتربيته تربية قرآنية. والمفارقة الجميلة اللافتة، أن القرآن يحضر هنا بجلاء وبهاء وتنشد اليه الأسماع والأفئدة، في فضاء أمازيغي صرف، لا يعرف سوى الامازيغية وسيلة للتواصل والتداول. وهذا هو العمق الروحي تماما، للمغرب : أمازيغ أقحاح، يقدسون القرآن ولغة القرآن.

لا يرتهن النص للوالد والولد حصرا، ولا يدور فحسب في فلكهما الخاص، فلك الأبوة والبنوة، بل هو محفل سردي ووصفي اتنولوجي وسيكولوجي عميق ودقيق وشائق، لرحلة حساسة من تاريخ المغرب الحديث بكل مستجداتها والتباساتها وغوص شفاف وذكي في تجايفها وتضاعيفها.

ولعل موهبة احمد التوفيق السردية وحنكته التاريخية كانتا وراء ذلك. لأجل هذا عنونت هذه المقاربة ب (حضريات الولد، في نص والد وما ولد).

وكلمة (حضريات) لم ابتدعها من عندي، ولكن استقيتها من الكلمة التقديمية للكاتب، حيث يقول / (... وهنالك حرص على الحفر عما يمكن أن

يكون تايثير تلك الوقائع في تشكيل شخصيته الأولى وتقعيدها).

إن النص بالفعل، حفر عميق وشاعري في الذاكرة والوجدان والجسد، وأهو حضريات الولد، في ماضيه وماضي الوالد والبلد، أو حضريات في التاريخ والجغرافيا.

والنص لذلك، يحقق لقارئه المتعة والفائدة في قرن واحد، المتعة من جهة لغة حكيه الجزلة، وطلاوة هذا الحكي، والفائدة من جهة ثراء وتنوع محكيه ومخزون ذكرياته وتداعياته التي تجلو خبايا المرحلة.

والنص لذلك ايضا، يعد وثيقة تاريخية الى جانب كونه سيرة روائية.

وما يسترعي النظر في هذا النص الموشوم بحناء التاريخ، إنه مكتوب بسيولة سردية - نهريه من مبتدئه الى خبره، دون توقف او استراحة او تغيير لوجهة السرد، وكأنه يقوم فعلا برحلة مديدة بين

(هإذا باليهودي يتشجع ويقول :

نحن اليهود !

ماذا جرى لكم أنتم اليهود ؟

صار عندنا سلطان.

كيف صار عندكم سلطان، واين ؟

غلبنا المسلمين ودخلنا بيت القدس.) ص 104

كل هذا السجل الزاخر العرم من الوقائع

والأحداث والتحويلات والتفاعلات، يسرد ويعرض

من خلال عين وذاكرة طفل صغير مدلل رخو البنية

اسمه أحمد. يقول عنه السارد في صفحة 174 /

(إن أكثر عضو هشاشة في العائلة كلها، هو هذا

الولد السريع العطب).

لكن هذا الولد الهش السريع العطب، هو الذي

سيكون له شأن، في قابل الأيام.

هو الذي سيطر لنا نصوصا، منها أخيرا وليس

آخر، (والدوما ولد).

وبعد /

ينتهي النص بأحمد في مراكش، ليخوض الغمار

في بيئة جديدة، منقحة ومزيدة، ولتنتهي حسب

عبارة السارد الأخيرة (الحلقة الأولى من ذكريات

صباه الأول، لتبدأ حلقة جديدة في بيئة جديدة).

ص 274.

وهو ما يشرع أفق انتظار رحب أمام المتلقي. أفق

انتظار مشرع على المغرب الجديد، مغرب الاستقلال

بأسئلته وتفاعلاته الجديدة. وهو ما يشكل لا محالة،

مجالا حيويا آخر لأحمد التوفيق ومرتعا خصبا

لحشقه السردى ومغامراته السردية الشائقة.

إننا إذن منتظرون.

أورد هذه التيمات و المهيمنات الحكائية كما

اتفق لأنها واردة أصلا في النص كما اتفق، بحسب

بندول ذكريات وتدايعات الولد أحمد، المتخفي وراء

ضمير السارد - الغائب، أو الرؤية من خلف، حسب

جان بويون. ولعل هذا هو السر أو بعض السر الكامن

وراء السيولة السردية - النهرية في النص.

هذا، والنص يغذ السير صعودا في برنامج

الزمني - السردى، يرصد أيضا، وبدقة وذكاء،

طروء بعض «البدع الحديثة» على القرية، والتي

كانت علامات ونذرا لمخاض المغرب الجديد وتحوله

في الزمان والمكان / نذكر من بين هذه البدع / الساعة

- السيارة - المسجلة - الراديو - الكانتينة. ولعل

أهم مظاهر واشكال هذه «البدع الحديثة» الشاهدة

على التحول الحدائى المغربى، هو التحول من الكتاب

القرائى - التقليدى، الى «السكوية». إلى المدرسة

العصرية الحديثة، حيث تحضر كتب مدرسية

جديدة وقشبية من قبيل /

(Bonjour Ali Bonjour fatima)

زمنيا، تدور وقائع هذا النص بين 1943 و 1955.

وغني عن البيان، أن هذه المرحلة كانت حساسة

وساخنة، شهدت أحداثا ووقائع كبرى، كنهاية

الحرب العالمية، ونكبة فلسطين في 1948، وثورة

23 يولييه المصرية، وخلع السلطان محمد الخامس

وتنصيب محمد بن عرفة بديله، واشتعال شرارة

المقاومة والحركة الوطنية، وعودة محمد الخامس

من المنفى وإعلان الاستقلال. وكان طبيعيا أن تتردد

اصداء هذه الوقائع والأحداث في النص، على هذا

التحو أو ذاك. لنقرأ، على سبيل المثال، الحوار التالي

بين أحد اليهود الامازيغ باروخ، وكبير الخدم ابراهيم

عقيب نكبة 1948 /

## تعدد زوايا الكتابة في نص

والد وما ولد للأستاذ أحمد توفيق

طفولة في سفح الظل

محمد أقضاض

سمعه أو فهمه أو أحس به حين كان عمره بين السنة الخامسة والثانية عشرة.. ويوظف في هذا التقديم الثاني ضمير المفرد الغائب، ثم يؤجل تعاقد الأول مع القارئ، وهو إقراؤه سيرته الشخصية...

غير أن الكاتب لا يعلن عما يسميه فيليب لوجون بميثاق السيرة الذاتية، فالغلافان الأول والثاني يغيب فيهما التجنيس، ورغم ذلك توجد مؤشرات غير مباشرة ولكنها واضحة، سواء في التقديمين المذكورين أو في توظيف الاسم الشخصي أحمد، وهو اسم الولد كما هو اسم الكاتب، فتتنوع الكتابة هنا من تقنية مرجعية تعطي للنص طابع الوثيقة والشهادة، وهو يؤكد أن الكاتب «يتحدث بصيغة الغائب عن والده ويسميه «الوالد» وعن نفسه، ويسميه «الولد»<sup>1</sup>. ويثبت أن «الكلام في النص وقائع علقت في ذهن الحاكي». ويتكرر في هذه الصفحة ذكر الحاكي، وإذا عدنا إلى التقديم الأول نجد أن هذا الحاكي ليس إلا الإنسان الذي يمثلته الكاتب، حيث يقول «وذهني حامل...». وفي نهاية النص، كما يسمي الكاتب هذا المؤلف، نجد خاتمة بعنوان «مأل فضاء الذكريات»، حيث ينتقل الكاتب من مرحلة الطفولة الأولى قبيل الاستقلال في زمن المحكي إلى زمن الكتابة والحكي ليتحدث عن التحول الجذري لفضاء الطفولة... ربما تبين لنا المقدمتان والخاتمة

«والد وما ولد» آخر نص سردي صدر للروائي والمؤرخ والمحقق والدارس الأستاذ أحمد توفيق، صدر عن المركز الثقافي العربي خلال سنة 2009. في الصفحة الأولى من الكتاب نعرف أنه سيرة ذاتية. هي سيرة ذاتية متميزة تميز كاتبها المتمرس بالكتابة، فهو مبدع روائي، ومؤرخ متمكن، ودارس محقق ومدقق، ضمن قلة قليلة في هذا المجال...

### جنس الكتاب:

يتعاقد الكاتب مع القارئ حول السيرة الذاتية في التقديم الأول «حول العنوان»، مفسرا عبارة «طفولة في سفح الظل». فتتم صياغة هذا التقديم باستعمال الضمير المتكلم المفرد، ويشير إلى موقع قرية إمرغن «مسقط رأسي» موظفا بـ «المتكلم، وإلى «أنا» قائلا: «وأنا أستعيد وأرقع الوقائع الخالية» مستعملا ضمير المتكلم، وتاء المتكلم كما في «الولد الذي كنته ثم الرجل الذي أصبحته»... وضمن هذا التعاقد يعلن الكاتب في التقديم الثاني، «تسريح النص»، عن المسافة الفاصلة بين الطفل الذي كانه والرجل الذي أصبحه، وهو كاتب، في قوله «الكاتب شخص تجاوز، عند كتابة هذا النص، عامه الستين». مسافة طويلة فاصلة بين زمن المحكي وزمن الحكي. ويشير إلى طريقة تهيئته مادة الكتابة: وهي تذكر «ما عاشه أو



وقد حرص على أن يربيّه أحسن تربية بل وأن يعلمه ليصبح طالبا أي فقيها مُهما في القبيلة، إذ لم يكن العلم آنذاك إلا الذي يتم تحصيله في المسجد، وهو حفظ القرآن وبعض المتون الدينية الأخرى. غير أن الوالد، حين أسست إدارة الحماية مدرسة حديثة في قرية ويركان القريبة من مسقط رأسه، سارع ليجعل ولده فيها، يدرس الفرنسية دون أن يهمل حفظ القرآن أيام العطل في مسجد القرية. ومع عودة محمد الخامس من المنفى وإعلان استقلال البلاد كان الولد يخطو خطواته الأولى في سن اليافعة، لذلك تحول من مدرسة القرية إلى مدرسة في مدينة عريقة وكبيرة هي مراكش. بذلك يشكل النص سيرة ذاتية كثيفة. ورغم عمقه السيرداتي فإن الإبداع الروائي التخيلي حاضر فيه.

### الانزياح نحو التخيل الروائي

إذ أن التخيل الروائي مركب في نسيج السير ذاتي، فقد ألف الكاتب في هذه السيرة بين الواقعي والتخيلي ببراعة نادرة، ففي التقديم الأول يطمئننا الكاتب بضمير المتكلم لنقرأ نصا هو سيرته الذاتية. ولكن سرعان ما أربكنا بتخليه عن الضمير المتكلم في السرد لينتقل إلى توظيف ضمير الغائب في التقديم الثاني، وقد سار الكاتب على هذا المنوال في باقي متن النص. وضمير الغائب هنا ليس مجرد شاهد على الشخصيات أو مصاحب لها إنه حاضر مهيم عالم بكل شيء، ورغم أنه من «الممكن أن يكون هناك تطابق بين السارد والشخصية الرئيسية في حالة الحكي «بضمير الغائب»»، كما يقول بعضهم، بحيث يكون تطابقا غير مباشر، خاصة إذا ثبت ذلك التطابق بين المؤلف والشخصية الرئيسية<sup>3</sup>، فإن السرد بهذا الضمير أقرب إلى الرواية منه إلى السيرة الذاتية، ولأن سيرا ذاتية عديدة تم سردها بنفس الضمير، حتى وإن بقي دائما ضميرا لغويا، ولا يحيل بالضرورة على الشخص، وهو في نفس الوقت سارد عالم بكل شيء ويوجد في كل مكان تتحرك فيه شخصيات النص.

أن الكاتب تعمد التمييز بين أربعة كيانات تتحرك في النص وتُحرّكه، هي: الإنسان الذي يتذكر، الإنسان الذي يكتب، الطفل المتذكر (النص) والكاتب في زمن اندثار فضاء الذكريات. وبهذا التمييز سطر الكاتب المسافات الزمنية بين الكيانات الأربعة، وهي مسافات ممتلئة ومطولة...

ومع الكيان الثالث، الطفل المتذكر، تصادف كثافة من أسماء الأماكن وأسماء الأشخاص وبعض العادات والأزياء والطبخ والأدوات، هي أسماء تسجل بلغتها الأمازيغية الأصلية. تشلحيت. ويتم نقلها إلى العربية. إلى جانب أساليب الحياة المنزلية اليومية والتطبيب وأساليب الإنتاج... كل هذه العناصر وغيرها تؤكد ميثاق السيرة الذاتية، وتهتم بالطابع الواقعي التوثيقي أيضا. ونقصد بالطابع الواقعي أن التعاقد الضمني لقراءة البيوغرافية يفرض أن يقدم الأحداث ويؤكدّها ذلك الشخص الذي يقول بأنه عاشها كواقع وكوقائع<sup>2</sup>. وثبت وجوده أيضا الاهتمام ببعض الظواهر من مثل ذكر الزوايا وتاريخها ومواقعها ورجالها ومعتقداتها وكذلك العناية بذكر الأنساب، ثم ملحقات النص من صورة فوطوغرافية للوالد في صفحة السي محمد أوبورحيم، التي أخذت له سنة 1965 قبل وفاته بعامين، وتحديد أسماء دور وأسواق قرية إمرغن خلال زمن النص، ثم موقع القرية الجغرافي، ضمن قرى وبلدات أخرى، بين مراكش وأكادير وورززات وتارودانت.

تتبع هذه السيرة حياة الولد أحمد ووالده محمد منذ أن ولدا بتحديد تاريخ ميلادهما، خاصة الولد، وطقوس استقباله في عائلته التي ورثت مكانتها وثروتها المتميزتين. وقد خالف الوالد عادات العائلة والقرية والقبيلة في تربية ولده، إذ قرّبه إليه وفضله وأحبه كثيرا، ولم يكن ليخرج دون أن يسطحبه معه منذ أن انطلق يخطو. لذلك بدأ الولد منذ نعومة أظفاره يدرك القضايا التي يتحدث فيها الكبار المتعلقة سواء بالقرية أو بالقبيلة أو بالوطن.

موسم الحصاد في قرية إمرغن

والمقاطع الشعرية، بتشليحت ويتم تعريب تلك الأبيات، ثم الاهتمام بالوصف الدقيق والعناية بالجزئيات... ورغم أن السيرة الذاتية هي نمط روائي، خاصة، حين يكتبها كاتب روائي إلا أن الأستاذ أحمد توفيق تعمد أن تتخذ طابعا روائيا أكثر عمقا، فالروائي الذي هو الكاتب ليس هو نفسه الطفل الذي كانه، الطفل الساذج الذي لا يعرف شيئا عن العالم إلا علاقته بأسرته، خاصة علاقته بأبيه وأمه ومحيطهما الصغير ومدرسته؛ وإنما هو الرجل الذي أصبحه الطفل، شخص ممتلئ عميق ومتنوع المعرفة بالعالم بل ومنتجها في مجالات مهمة أشرنا إلى بعضها. إن الطفل هو كائن مفرد قيد النمو والتكون، بينما الكاتب هو شخص متميز ومتعدد في نفس الوقت وله تاريخه المركب عبر ستين سنة. لذلك كتب النص وهو قد جرب كتابة الرواية والتاريخ وتحقيق الكتب ودراسة التصوف وعرف عمق مجتمعه الصغير والكبير.

### أنزياح/ نحو التاريخ:

والنص لا يتتبع قصتي الولد والوالد منعزلتين، وإنما يحكيهما والشخصيتان غارقتان في المجتمع القروي المتحول وفي تاريخ المجتمع المغربي خلال فترة حادة الصراع ضد المستعمر، فترة تشكل مفصلا في هذا التاريخ، لذلك كثيرا ما انزاحت تلكا القستان نحو التاريخ المجتمعي الوطني. فيحضر الكاتب المؤرخ بشكل واضح في هذا النص، إذ حين يقف عند قرية إمرغن، يحدد موقعها الجغرافي بدقة ويؤرخ لوجودها ولقرى أخرى مجاورة. ويؤرخ أيضا لبعض الوقائع الصغيرة التي مر بها الولد أو الوالد. ويؤرخ من خلال ذلك لطريق خلاء الموحدين، في القرن السادس عشر، من مراکش كلما توجهوا جنوبا نحو مدينة تينمل، بل ويؤرخ لانتصار الموحدين على المرابطين. ولنشأة الدولة العلوية، ولتكتلات القبائل لخوض الحروب بين بعضها. وهذا الحس التاريخي جعل الكاتب يتتبع أسرة الولد تاريخيا عبر استقرار

وفي اعتقادي أن الكاتب تعمد استعمال هذا الضمير كما تعمد تغييب ميثاق النص من الغلاف، ففي النص يطل الكاتب الروائي بقامته الفارعة. نحن نعرف أن الأستاذ أحمد توفيق، الكاتب، متمرس بالكتابة الروائية لكنه أيضا متمرس بنظرية الرواية، فهو مدرك لأهمية توظيف السارد العالم بكل شيء وبضمير الغائب المفرد في السيرة الذاتية، لأنها طريقة تجعل القارئ يقف بين عتبتين: عتبة السرد الواقعي السيري وعتبة السرد التخيلي الروائي، وتجعل السارد يعمل على توسيع بعض الأحداث ولو كان توسيعا خارج الواقع المعاش والمستعاد، وفي نفس الوقت تسمح هذه الطريقة بتعرية أشياء محرجة يمكن لضمير المتكلم أن يتركها في الظل بينما استعمال ضمير الغائب يساعد على رفع الحرج. لذلك يضعنا ضمير الغائب في النص على أبواب التخيل الروائي...

إلى جانب السرد بالشكل المذكور نجد الكاتب حين ألقى التجنيس عن الكتاب قسما بالنص حيناً وبالمذكرات حيناً آخر، أراد أيضا أن يضعنا بين العتبتين المذكورتين، الواقع والتخيل، خاصة وأن مصطلح النص، كما في التقديم الثاني الموسوم بـ«تشریح النص»، ينطوي على عناصر تخيلية كثيرة تجعله يستحق قراءات متعددة. ويتعمق التخيل بالإشارة إلى الكاتب والنص، حين يتحدث عن نفسه في التقديمين. بل إن عملية التذكر نفسها يدخل في نسيجها التخيل خاصة وأن الذاكرة في عمقها انتقائية وتركيب عناصر الانتقاء يقوم به التخيل. ونقل الذكريات إلى الكتابة هو نقل تخيلي أيضا، لأن «نسخ الواقع في الأدب هو مجرد يوتوبيا وأحيانا وهم»<sup>4</sup>...

غير أن سمات الرواية كإنتاج تخيلي تتعدى هذه العناصر الأولية إلى انزياحات خارج الحكي السيري نحو الاستباق والاسترجاع واعتماد الصور البلاغية الكثيرة، إلى جانب حضور تنوع الأجناس الأدبية مثل النوادر والقصص القصيرة الفرعية



الدينية والمواسم... وطريقة استقبال الضيوف وأهمية ضيافتهم. وطقوس بناء البيوت... وأساليب الإنتاج التي تهيم فيها الفلاحة، من مثل زراعة الحبوب خاصة الشعير وجني الزيتون، وتربية المواشي. وعلى هامش الفلاحة تتم ممارسة التجارة خاصة تجارة الملح وغلل الزيتون. وكثيرا ما تتم هذه التجارة في مدينة مراكش والتسوق منها أيضا. ومن هذه الثقافة الأساليب القروية في علاج الأمراض اعتمادا على تجارب النساء والرجال وخاصة الطُّلباء...

ومن العادات التي سادت في تلك القرى فض النزاعات بين الأفراد والعائلات في بيت الشيخ الذي كان منذ زمن قديم في عائلة وإيمان عائلة الولد، وإذا تعذر يتم ذلك في السوق الأسبوعي... ويشير النص أيضا إلى كثير من المعتقدات التي لها طابع ديني حيناً وحيناً آخر لها طابع خرافي ولكن لا يتناقض مع الدين. ومن الظواهر المثيرة هنا التعامل الاجتماعي والإنساني بين المسلمين واليهود فكل طائفة تؤدي واجباتها الدينية وطقوسها في حرية تامة، وتمارس حياتها الاقتصادية والاجتماعية الخاصة بحرية وتعاون وتفاعل. والحقيقة أن هذه الثقافة المرتبطة بقرية الولد والقرى المجاورة هي نفس الثقافة التي كانت سائدة في كل بوادي المغرب، بحيث وجدت في جلها نفسي أيضا رغم بعد المسافة. إنه وصف للمجتمع المغربي.

### امتلاء بنيات النص:

نقد امتلاء الفضاء في هذا النص بكائناته المتعددة وتفاعلاتها وثقافته المختلفة وبخصوبته وتخصيبه. وامتلاء الزمن بأحداثه الصغيرة والكبيرة والكثيفة وبعطاء شخصيات النص وبتاريخه. وامتلاء الشخصيات خاصة الرئيسية، الولد والوالد، امتلاء كيانهما بالقيم وبالرجولة خلال طفولتهما بالذات. وامتلاء النص نفسه بأسلوبه الجذاب والمقتصد والمتنوع والمنساب، بحيث لم يتم تبويبه في أبواب وفصول، إذ أن الأحداث والقضايا يشد

المشيخة فيها. بل اهتم كثيرا باحتلال فرنسا للمغرب باسم الحماية، ومقاومة البوادي لهذا الاحتلال، وبالتالي الذي سلطه النصارى وأتباعهم من القياذ على السكان، بعد أن توقفت المقاومة. كما أرخ لبعض مناورات الاستعمار وعلى رأس تلك المناورات نُقِيَ محمد الخامس ووضع ابن عرفة مكانه في المغرب. ثم عمق انتشار الوعي الوطني في المدن من مثل مراكش، وفي القرى خاصة التي نشأ بينها الطفل، إلى أن عاد محمد الخامس من المنفى وتحقيق الاستقلال.

هنا ينتهي النص، ونهاية النص جرّت وراءها تاريخ الوالد والولد وعائلة أيت وأحمان والعائلات المجاورة وتاريخ القرى التي وجدت فيها العائلات ومدينة مراكش، وتحولات الزمن والمكان بدخول أشياء غريبة من مثل الساعة والمانيتوفون والراديو قبل الاستقلال، لتتحول القرى إلى فضاءات مفتوحة على العالم. تحول عمري واجتماعي وسياسي وثقافي. فقد انتهى النص حين تحول الطفل من القرية إلى المدينة، مراكش، ومن الطفولة الأولى إلى بداية اليقظة... وتحول القرية من مجال مغلّق إلى مجال مفتوح على العالم وخاصة على الوطن، وتحول المغرب من عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال. ليكون النص سيرة ذاتية للولد ومن خلاله تاريخ للقرية بثقافتها وثقافة المنطقة، وللمجتمع المغربي من خلال ذلك، وتاريخ للمغرب وتحولاته الحديثة. هي سيرة للحظات التحول العميق للمغرب الحديث...

### المكون الأنثروبولوجي:

والى جانب المدرسة، وخاصة المسجد الذي شكل حسب النص أهم مكون للثقافة في القرية، كان الطفل يتشبع بالثقافة المحلية، ثقافة القرية من خلال ارتباطه بنساء ورجال العائلة الأقارب. وقد سهر هذا النص على أن يكتشفها ثقافة شعبية متنوعة فيها العادات الاحتفالية وطريقة تنظيمها، لذلك يذكر النص أحيانا شعيرة عديدة تفيض من الحفلات الفرجوية... حفلات عائلية وأخرى للمناسبات



هو قلم عميق المعرفة بمجتمعه وبتاريخه بطريقة السهل الممتنع، طريقة اختزلت الوطن بكل تنويعاته وتحولاته في قرية صغيرة بتحديد اسمها، إلى جانبها مدينة كبيرة، ورغم ذلك فإن من يقرأ النص يرى فيهما قريته أو بلدته أو مدينته.. لذلك يحمل النص، إلى جانب عمقه المعرفي، عمقا تربويا قيما يحتاج إليه مجتمعنا الحالي... فالنص هنا هو أيضا نقد متميز للتوجه المجتمعي المغربي الحالي العام خاصة في تجييله الراهن...

بعضها بتلابيب بعض... فيعجز القارئ على ترك النص لعمق متعته وهيمنة معرفيته. وينتهي هذا القارئ إلى تشخيص النص لانعاش الذاكرة المغربية المنسية التي تجسد فترة التحول من مجتمع تقليدي تغلب عليه البداوة إلى مجتمع حديث منفتح، مجتمع اشتغل له أناس في صمت وهدوء. وقد اشتغلوا نتيجة إحساسهم التلقائي بالمسؤولية تجاه الذات والمجتمع، تدفعهم إلى ذلك قيم العمل والفعل والتعاون والأنفة. وينتهي القارئ أيضا إلى أن القلم الذي سطر الكتاب

3 - السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، 1994،

ص. 25 و 40.

4 - Silvia Adela Kohan. de la autobiografía a la ficción. Grafein Ediciones. Colección Escritura Creativa. 2000. p. 24.

1 - والد وما ولد، طفولة في سفح الظل، منشورات وزارة

الثقافة طبعة المركز الثقافي العربي، 2009، ص. 7.

2- José María Pozuelo Yvancos. De la autobiografía. teoría y estilos. editorial Crítica. Barcelona. 2006. p. 29.

# طفولة في ظلّ الوالد

## قراءة في كتاب «والد وما ولد» لأحمد التوفيق

إدريس الخضراوي\*

### 1 - توطئة

تشكل قراءة نصوص أحمد التوفيق متعة خاصة، وفرحا كبيرا بما يتحقق فيها من حكايات وسرود ذات مضمون عميق، وتكثيف لدلالات وأبعاد شديدة الصلة بالكون والوجود والإنسان. فمنجزه الإبداعي، من حيث كنهه ونوعه، يخترن من الرؤيات والتصورات حول التجربة الإنسانية في رحلتها الممتدة طويلا في الزمان، ما يؤكد الخيال إمكانا لاستكشاف مجهولات النفس والجمع بين عناصرها ونواياها المتباعدة بما يخلق علاقات جديدة واقترابا مغايرا من الواقع. وهذا ما يبيح لنا القول بأن الرواية عند أحمد التوفيق، بخلاف حساسية كتابية كان سؤال السرد فيها مسنودا بخلفية نظرية عن الكتابة ومفهومها وأشكال تحققها، تبدو مرتبطة بالأفق الإبداعي العربي الباحث عن مرجعية مغايرة ومختلفة للكتابة السردية تجعل منها مجالا للبحث عن معاني الوجود الأكثر خفاء وعمقا. لذلك فهي معنية بارتياح أفق آخر، تبحث فيه عن إمكان إبداع تلك الصورة القمينة بلفت اهتمام القارئ إلى عوالم ممكنة موصولة بأسئلة راهنة وبهاجس الذات الكاتبة نحو التميز والاختلاف شأن كل تجربة إبداعية عميقة. لذلك أعتبر أن السعي لتلمس الإضافة العميقة لتجربته الإبداعية والتقصي في العوالم التي تبنيها من خلال اللغة، وما تحفل به

من تصور خاص عن الإنسان، لا يمكن أن يتجاهل خصوصيتها في تنوع صيغ السرد وفي خلفياته الثقافية والفكرية ودقة الأسلوب وبلاغة التمثيل. ومعروف أن هذا كله جعل أعماله موضوعا لقراءات ومقاربات متوسّلة بمناهج مختلفة في مرجعياتها ومنطلقاتها وفرضياتها الموجهة.

لقد تمكن أحمد التوفيق منذ أن أصدر روايته الأولى: «جارات أبي موسى» (1997) من أن يلفت أنظار قراء الرواية المغربية، فوضعوه في مقدمة كتابها. وعندما أصدر نصوصه التالية: «شجيرة حناء وقمر» (1998)، السيل (1999) و«غريبة الحسين» (2000)، ثم سيرته الذاتية: «والد وما ولد»، «طفولة في سفح الظل» (2009)، بدت تجربته السردية وهي تصدر عن قدرة على ولوج فضاءات التركيب السردية، وعن ابتكار في جمالياته وبنياته، وعمق في مصادراته الفكرية والموقضية، وغنى في نزوعاته الفلسفية والروحية، لكان الرواية في تطلعها إلى المتعة والمعرفة معنية بتحريك سواكن السائد وإخصاب التفكير في معنى الحضور فيه، وخلقه بكشف ما كان مجهولا فيه. لذلك، فالاقتراب من أعماله السردية من خلال القراءات المتعددة التي اشتغلت عليها، وضبط مسارات متخيلها، وما يتحقق فيها من اقتراحات جمالية، يبرز الخلفية التاريخية والثقافية التي يغترف السرد من معينها، بشكل يجذره في التراث المغربي على وجه التحديد،

في التقريب بين النص ونوايا المؤلف المتعلقة به سواء تلك المعبر عنها في هذا النص أو تلك التي نصادفها بصورة عرضية في نصوصه السابقة، لو أن الكاتب انتهج منهجا تعاقديا مباشرا من شأنه أن يلفت نظر القارئ والناقد إلى أن هذا العمل يندرج في إطار السيرة الذاتية، خاصة أن نماذج كثيرة مما كتب في إطار هذا الجنس الأدبي قد سلك فيها أصحابها مسلك التعاقد المباشر مما يبدد كل أشكال اللبس، ويوجه القارئ صوب الفرضيات القمينة بتلمس دلالات النص وأبعاده وعلائقه بشخصية المؤلف وبالبيئة التي عاش فيها. وإذا كان نص «والد وما ولد» يخضع لتعاقد خاص، فلأن ذلك يرتبط بخلفيات جمالية وفنية شديدة الصلة بالظروف التي كتب فيها، وبما تعرفه الكتابة عن الذات من تجدد في الأشكال والصيغ وأساليب التمثيل، بما يجعل إضاءة شخصية المؤلف عملا مرتبنا لكفاءة القارئ المعرفية، ولقدرته على تلمس ما في نصه من سنن أدبية وقيم ثقافية واجتماعية.

ومن مظاهر التعاقد غير المباشر في هذا الكتاب أن المؤلف لم يشير في صفحة الغلاف إلى طبيعته الأجنبية، كأن الكتابة غير معنية بموضوعة منجزها وتحديد هويته، وإنما ترك الأمر مفتوحا على فاعلية القراءة في مواجهة هذا التشكيل الرافض للتموضع والتجنيس باعتباره قيمة جمالية، كما أنه لم ينجح فيه منهج السرد بضمير المتكلم مما يقوي الاعتقاد بالتطابق بين الراوي والكاتب الواقعي كما أشار إلى ذلك فيليب لوجون في تعريفه للسيرة الذاتية حيث اعتبرها «محكيًا نثرًا استرجاعيا تقوم به شخصية واقعية لحسابها عندما تستعيد مرحلة من حياتها»<sup>2</sup>. ومعلوم أن هذا التعريف يبرز عناصر أساسية تخص السيرة الذاتية منها: أ- شكل اللغة (محكي نثري) ب- الموضوع (الحياة الفردية الخاصة) ج- وضعية الكاتب (التطابق بين السارد والشخصية الواقعية للمؤلف) د- المنظور الاسترجاعي للسرد. ومع ذلك فالاستراتيجية التي سلكها التوفيق في إخراج

خاصة وأن الكاتب يستثمره لتحقيق نوع من التحبيك السردى للهوية المغربية بما يجلي الكثير من ملامحها وخصوصياتها الروحية والأنثروبولوجية.

على هذا الأساس، فإذا جاز لهذه القراءة أن تموضع منجز الكاتب ضمن ما يتحقق في الرواية المغربية المعاصرة من تنوع في أسئلة الكتابة والتخييل، وتعدد في الشكل الروائي بما يوازي صيرورة وتحولات المجتمع المغربي، فلا مناص لها من التشديد على مركزية الحكاية، ومنحها موقع الصدارة في كل ما يتحقق في النصوص من ضروب الجماليات والإبداع. وبهذا المعنى يجترح التوفيق، وهو القادم للرواية من حقل التاريخ، مفهومه للتجديد والإبداع في الكتابة، وينثر عناصره في مكوناتها اللغوية والتخييلية والسردية والزمنية والمكانية حاضا المتلقي على إعادة بنائها وإعطائها الموقع اللائق بها، قصد فهم أنساقها الجمالية والتجريبية وما تستثمره من رسائل فنية وأكسيولوجية.

ولفهم التجربة الكتابية التي يقدمها التوفيق في نصه «والد وما ولد»؛ طفولة في سفح الظل، فإننا سنقترح الاقتراب، في البداية من مسألة تجنيسه، ومحاورة شكل التعاقد المعتمد فيه مستنديين في ذلك إلى فرضيات أولية تعتبره سيرة ذاتية. وبعد ذلك سنتناول أصالة الحياة المستعادة باعتبارها أحد ركائز الكتابة عن الذات بالمعنى الواسع، وما يندرج في ذلك من مسارات تخص العائلة والانتساب الروحي والتعلم. وسنختتم هذه المصاحبة بالتوقف عند المحكي الذاتي ومقومات الكتابة الاستعادية، خاصة ما يتعلق بعملية استرجاع الوقائع عبر الذاكرة ونقلها عبر الكتابة.

### تجنيس النص

من اللافت أن هذا النص يطرح أسئلة متعددة بخصوص هويته الأجنبية، وما كان له أن يضع القارئ وجها لوجه أمام هذه الوضعية الخاصة، وما تولده من التباس ودعوة لبذل مجهود تأويلي أكبر



الغائب عن والده، ويسميه الوالد وعن نفسه، ويسميه الولد». (الكتاب، ص7)

وبالانتقال من هذه الإشارات المتعلقة بطبيعة الميثاق المعتمد في هذا الكتاب، وما ضمنه الكاتب في الافتتاحية من إشارات تُنزلُه في دائرة الكتابات المرجعية وتجذر السرد فيه في جدول التذكر الخاص بالسيرة الذاتية بدلا من التصور الذي يحمل القارئ عادة نحو دائرة التخيل الأدبي، إلى الحديث عن النص في بنيته الداخلية والاستراتيجية المعتمدة في تقديم طفولة الكاتب في مرحلة معينة من التاريخ تتعالق مع تاريخ المغرب الحديث وحياة أهل الأطلس فيه، لوجدنا أن المؤلف، وعبر وساطة الراوي، يميز بين الوقائع التي علقت في ذهن الراوي، وهي مما يتذكر أنه حكى له، ثم الذكريات بما تتضمنه من وقائع وحوادث، يجري تفسيرها من قبل الراوي وتعكس وجهة نظره حيالها. وفي ذلك الحوار بين ما هو مروي لشخصية الولد وما هو من صميم وعيه واحتكاكه بموضوعات وأشياء العالم الذي عاش فيه، تتجلى الكتابة الإبداعية بما هي جزء أساسي وحميمي من تجربة الحياة بأبعادها الفردية والاجتماعية والإنسانية.<sup>4</sup> وهذا ما يعطي للسيرة الذاتية طابعها التعريفي، مستندة في ذلك كله إلى تقنيات الخطاب السردية لنحت صورة بمكنتها ترجمة العلامات المانزة لشخصية الطفل الذي كانه المترجم لذاته. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار هذا الكتاب محكيا حول الطفولة، يختزلها ويكنفها بشكل باهر، كما يعطيها اهتماما أكبر، ويجرب صيغا كثيرة لاختبار شكل ومعنى تلك الطفولة وتجسيد لحظاتها خطايا من موقع التأزم مع ما كانته الذات الكاتبة في الماضي. ولا يكفي من خلال هذه الاستراتيجية السردية أن نتلمس مفهوما مغائرا للذات وعلى مسافة من وحدة متوهمة باعتبار أن الذات هنا خزان لقيم الجماعة وموروثاتها ومعتقداتها وطرق فهمها<sup>5</sup> وحسب، بل إن التوفيق يحول شخصيتي الوالد والولد إلى موكّد دلالي وتركيبية يمكن من خلاله بناء عالم

هذا النص إلى حيز التداول وفق هذه الوضعية التعاقدية الحاجة لأسرار السيرة والكاشفة لها في أن، تُنزلُ عمله هذا بخصوصيته الأسلوبية والبنائية في هامش من الحرية ليس بالهين، وهو ما يعني على مستوى التلقي، توافر إمكانيات أكبر لقراءات مفتوحة ومتعددة تتدبر النص وتهينه للظهور في صيغ شتى.

لكن غياب الميثاق المباشر لا يعني انعدامه تماما، بل نجد المؤلف يقدم إشارة صريحة حول العنوان وحول تشريح النص تفيد بأن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية. ونلمس هذا في الفاتحة النصية (L'incipit) باعتبارها موقعا حساسا للغاية يوجه القراءة ويحدد فرضياتها. فمن هذا الموقع تنهض وتتحقق فيه «مجموعة من التفاعلات النصية الحيوية، القدرة وحدها على الدفع به قدما إلى الأمام وإرشاد القارئ إلى كيفية وضروب تصريف رموزه وإشاراته، نحو تصور استراتيجي يضمه ويخطط له فاعل حيوي حقيقي هو ذاك الذي شاع الاصطلاح عليه اليوم بالكاتب أو المؤلف المضمن».<sup>3</sup> ففي هذا النص تضطلع الفاتحة بالتعريف به والإرهاض إلى طبيعته الأجنبية. فإذا كانت العلاقة بين الولد أحمد والأب في حميميتها وتواشجها وملازمة ظل الوالد للولد ملازمة النسخ للقصن الرطب كما يقول المؤلف الضمني (L'auteur impliqué)، قد تدخلت بقوة في تعديل صيغة العنوان التي كان المترجم لذاته يحملها في ذهنه عدة أعوام، وهو ما يعني أن مشروع إنجاز هذه السيرة يتجاوز بكثير زمن إخراجها إلى مجال التداول، تفيدنا على مستوى التلقي بأهمية الانتباه للهوية السردية التي يشيدها الحاكي ودور الوالد فيها، فإن في الكلام الذي يجري على لسان المؤلف فيما يتعلق بالنص والموجّهات الرئيسية لاشتغال الحاكي فيه، ما يبدد كل أشكال الالتباس، بما يعني أننا أمام سيرة ذاتية. يقول الحاكي: «الكاتب شخص تجاوز، عند كتابة هذا النص، عامه الستين. يتذكر ما عاشه أو سمعه أو فهمه أو أحس به حين كان عمره بين السنة الخامسة والثانية عشرة. يتحدث بصيغة

التخيلية في علاقاتها المركبة والمتداخلة بالواقعي والإيديولوجي.

إن أصالة التلفظ المميزة للسيرة الذاتية هي التي تضفي الحقيقة على الحياة المستعادة وتؤسس على مستوى التأويل لصلات تطابق أو تشابه بين السرد والحياة. وهذا ما يتيح إمكانية اختيار الوقائع والأحداث المتصلة بشخصية المؤلف والمواقف المنبثقة حيالها، واخضاعها لاختبارات تهدف إلى التحقق من صدق المحتويات التي يحملها السرد ومدى مطابقتها لما هو معلوم<sup>8</sup>. وهذا ما يعني أن كاتب السيرة الذاتية ليس حراً كل الحرية في بناء سيرة حياته، لأنه ملزم ببنائها على أساس ما حدث بالفعل.

لقد درج الكثير من كتاب السير الذاتية على السرد بضمير المتكلم قصد تعزيز الميثاق السيرذاتي، لكن أحمد التوفيق في هذا الكتاب سلك مسلكاً مغايراً معتمداً السرد بضمير الغائب، لكأنه يسعى من خلال هذه الاستراتيجية إلى التخفي قصد إخضاع ذاته المسترجعة للمسافة المطلوبة توخياً للحقيقة، ومن ثم إعطاء الذكريات المستعادة دلالة ومعنى يتعديان كونها متعلقة بشخصية إنسان بعينه. وإذا علمنا أن الحاكي/ الكاتب يستعيد أحداثاً وذكريات مضى عليها أكثر من خمسة عقود، أمكننا أن نتصور ما يمكن أن يتهدد هذا الفعل من نسيان وثقوب. وإذا كان المؤلف قد أثر في الافتتاحية أن يتحدث بضمير المتكلم مؤسساً بذلك علاقة مباشرة بالقارئ، ملمحاً إلى ما يمكن أن يشكل سندا في إنضاج القراءة وتعزيز قدرتها على التكلم عن النص ومحاورة دلالاته المتعددة، فإنه عندما يشرع في بناء الهوية الكلامية بضمير الغائب يسند ذلك الفعل إلى شخصية الحاكي، دون أن يحدث ذلك أي التباس في أن الراوي هو صوت المؤلف، رغم ما يحدثه الضمير الغائب من إحالات على خطاب التصور أكثر من خطاب الحقيقة. وإذا كان السرد يتخذ منحى تعاقبياً في تمثيل الوقائع والذكريات والمواقف المختلفة التي حدثت للولد عبر مساره الممتد من السنة الخامسة حتى سن الثانية

ممكن لما عاشه المغاربة، خاصة مغاربة الأطلس، من ضروب التماسك والانسجام والوحدة في إطار القبيلة رغم فساد ممثلي السلطة أحياناً في ظل الحماية التي كان المغرب يزرع تحت نيرها. لذلك فالدلالة الكامنة في هذا التمييز الذي يقيمه الراوي/ الكاتب فيما يتعلق بالمحتوى السردى تتجلى في التأكيد على وعيه بالأفق الرحب الذي تفتحه الكتابة عن الذات، والهامش الذي تتيحه في تركيب حوادث ووقائع من حياة باتت تنتسب إلى الماضي. وبما أن الماضي لم يعد موجوداً الآن، فإن عملية استحضاره أو استعادته عبر التذكر، وهو فعل انتقائي، لا يمكن أن تتحقق بمنأى عن الخيال، ليس بالمعنى الذي يحيل على الصور والأوهام، وإنما بوصفه ممارسة مزدوجة: مؤسسة داخل ثقافة بعينها ومؤسسة لهذه الثقافة. وبهذا المعنى فالخيال يضيف إلى السيرة الذاتية الكثير من عناصر التميز والفردة. وهذه الممارسة بما تنطوي عليه من أشكال وخطابات وأساليب، هي اليوم محط اهتمام النقاد والباحثين داخل سياقات التداول المحلي والعالمي<sup>6</sup>.

### 3 - أصالة الحياة المستعادة

من أهم مرتكزات السيرة الذاتية أنها ملفوظ استعادي واقعي يقف على مسافة من الملفوظات التخيلية لجهة التداخل والتماهي والتطابق فيه بين شخصية المترجم لذاته والراوي والكاتب الواقعي. وهذا التطابق بين هذه المحافل الثلاثة هو الذي يعمق التعاقد بين الكاتب وقرائه على أساس أن ما يقرؤونه هو جزء لا يتجزأ من حياة عاشها المؤلف بوقائعها وأحداثها وذكرياتها المختلفة. وهذا التعلق بين شخصية المؤلف خارج النص والشخصية المتحدث عنها في السيرة الذاتية هو الذي لا نجد أصلاً له في الملفوظ التخيلي «لأن الشخصية المتخيلة لا تتعلق بغير الملفوظ الذي تنتج فيه وليست موزعة بين سياقين أحدهما سردي لغوي وثانيهما حقيقي واقعي»<sup>7</sup> وإن كان هذا لا يمنع من قراءة الملفوظات



لمدينة تينمل، مهد دولتهم ومدفن إمامهم المؤسس، المهدي بن تومرت. (الكتاب، ص9) وإذا كان هذا التأطير التعريفي الواقع في سياق يزواج فيه الراوي بين السرد التاريخي والوصف الجغرافي، فإن نحت الأنموذج الذاتي اقتضى من الراوي استحضار أغلب الشخصيات التي عايشها الولد واحتك بها داخل الأسرة الكبيرة بأسمائها وموقعها في سلم التراتب الأسري، حتى أننا نجد الراوي يقوم بتفريد بعض هذه الشخصيات في لغاتها. لذلك، فانفتاح السيرة الذاتية على شخصيات عديدة يتعدى مجرد الدلالة على الحضور المشترك في ذات الفضاء الأسري والقبلي الذي عاشه فيه الولد، ليشمل معاني التكلم والبوح والإلماع والإحالة على شخصيته.

يفتح الراوي السرد عن طفولة الولد منطلقاً من زمن ولادة الوالد محمد في بداية العقد الثاني من القرن العشرين بعد ستة أشهر من وفاة والده (جد الولد) بورحيم، وينتهي عند 1955 سنة عودة السلطان محمد الخامس من المنفى وإعلان استقلال المغرب. وإذا كان دلالة يمكن أن نستخلصها من هذه الإحالة إلى أحداث ووقائع تاريخية تخص المجتمع المغربي وموقفه الرفض للاحتلال فهي إبراز أشكال من التمثيل الجديد للوطن، كانت تتخلل مجتمع القبيلة، وتفتح على سياقات ثقافية جديدة، كما أن الحضور المركزي للوالد في هذه السيرة الذاتية يؤكد دلالة الارتباط والتواشع العميق بين التنشئة الاجتماعية التي خُص بها الولد وشخصية الوالد. وهو أمر لا يمكن فهمه إلا إذا استحضرنّا مع الراوي ما عُرف عن الجد من عاطفة فياضة كان يغدقها على بنتيه طامو وخديج من زوجته المتوفاة، حتى أنه عندما تطلب منه الأمر أن يشارك في حرب من حروب تكتلات قواد القبائل في جنوبي المغرب في بداية القرن العشرين أبى إلا أن يأخذ معه كبرى ابنتيه طامو واصطحبها في تلك الرحلة دون بلوغ. (الكتاب، ص13) لكأن الراوي يلفت انتباهنا إلى المقاومات الشديدة التي واجهها الوالد في تربية الولد سواء

عشرة، فإنه في بناء الهوية السردية يداخل بين الأزمنة ويغوص عميقاً في الزمن التاريخي، مستوعبا شخصيات عديدة ومحكيات وقصص كثيرة تضيء ما يميز هذه السيرة من تشعب ودينامية. لذلك فما يميز هذا النص من ناحية تقديم الذات يؤكد أن كاتب السيرة الذاتية لا يمكنه إلا أن يستثمر الطرائق السردية في إبداع الحياة، وإعادة تمثيل لحظاتها القوية بشكل مؤثر. وإذا كان هذا الاشتغال على الزمن التعاقبي في السيرة الذاتية لا يعدو أن يكون مفارقاً للحقيقة<sup>9</sup>، فإنه بالمقابل يكشف عن خصوصية الكتابة عن الذات وقدرتها على الانفتاح على طرائق ومقتضيات أسلوبية جديدة لتحقيق الإحالية المطلوبة.

وعلى هذا الأساس فالطفولة المستعادة في السيرة الذاتية لأحمد التوفيق تتشكل ملامحها العامة من وحدات مختلفة تتقاطع فيما بينها لإعطاء معنى لها كمرحلة عاشها الولد الذي كانه بقرية إمرغن الواقعة بالشمال الغربي من جبال الأطلس الكبير. وهذه الوحدات تنتظم كما يلي:

### المسار العائلي

ينتسب المترجم لذاته إلى أسرة أمازيغية عريقة بالأطلس الكبير هي أسرة آيت واحمان (أهل واحمان) وهي «أسرة شيوخ توارثوا الثروة بنسبة بارزة في بيئة تتميز بالقلة والشح في الموارد، كما توارثوا الشهرة والمشخة في قرية إمرغن». (الكتاب، ص9) وإذا كان هذا النسب يعكس الأجواء الأسرية والروحية التي تربى في كنفها الولد المزداد ظهر يوم الخميس من عام 1943، فإن القرية التي ينحدر منها تجسد عراقة الأسرة وتجذرهما في التاريخ المغربي. فقرية إمرغن، وهي إحدى قرى جبال الأطلس الكبير، «توجد في منتصف الطريق التي كان يسلكها خلفاء الدولة الموحدية في القرن السادس الهجري، كلما توجهوا جنوباً من عاصمة المغرب الكبير والأندلس، مدينة مراكش، في ركب زيارتهم كل عام



نتيجة ورم في الرأس، فإنها لم تكن تتأخر أو تتوانى في الاستجابة لكل مطالب هذه العائلة الكبيرة سواء ما تعلق بإعداد وجبات الفطور والغداء والعشاء لمن هم في الدار أو للطائرين على الأسرة من الضيوف أو المارين في الصباح إما للشكاوى أو لخدمات مطلوبة منهم، أو من أهل الخماسة أو المزارعة أو من البنائين أو قاطعي الأشجار أو صناع الفحم أو من الرقاصين الذي يأتون أو يذهبون بالأخبار أو من اليهود الذين يصنعون الحلي. (الكتاب، ص 85) لذلك وصفها الحاكي بأنها، أي عبوش، كانت آلة للطبخ لا تتوقف. وفي سياق هذه الصورة المنسوجة حول شخصية الأم نجد اهتماما كبيرا بالتفاصيل المتعلقة بأنواع الأغذية المفضلة عند أهل هذه القرية مما تقوم الأم بإعداده على وجه الاحتفاء والكرم للضيوف أو مما تعدّه في الأيام العادية استجابة لمطالب أفراد الأسرة الكبيرة، وكذلك بمجتمع النساء في هذه القرية الكبيرة، سواء في لحظات الفرح أو الحزن، وما يصدر عنهن من ممارسات وسلوكات تنضبط في جزء كبير منها لأعراف وتقاليده هذه القبيلة المحافظة والمتشعبة بالقرآن والتمسكة بحفظه وتوارثه حتى وإن كانت لا تفهم معناه بسبب انتمائها الأمازيغي.

ورغم أن المرأة في هذا المجتمع القبلي المصر على الحفاظ على لجمته وتماسكه والذي يعطي للرجل حضورا أكبر في بناء العلاقات الاجتماعية، تبدو مطيعة وخاضعة ومستبطنة للكثير من التصورات الجوهرية المتداولة حولها، فإن هذا التركيز على الذكورية لا يمكن فهمه كابتعاد عن المرأة وإنما هو مسعى، يرتبط بها ارتباطا عضويا.<sup>10</sup> فالكثير من الممارسات والقضايا التي تقف النساء خلفها في هذه الأسرة الكبيرة يصعب التخلي عنها أو استبعادها مهما كانت النوايا بصدها. وفي هذا ما يبرز إصرار عمتي الولد طامو وخديج على أن يتم تحليق شعر الولد على يد حفيد أحد المرابطين المعتقد فيهم الصلاح، رغم حرص الوالد على خرق عوائد العلاقة المرعية في التنشئة بتغليب الدلال إزاء ولده وجعله على مدى

من المقربين من أفراد الأسرة أو من أفراد القبيلة أو من بعض الأعوان، والتي لا يمكن فهمها وتقدير حجمها وخطورتها بالنسبة للأب في هذا المجتمع الزراعي والقبلي التماسك والصارم الذي لا مكان فيه للتدليل والامتياز عندما يتعلق الأمر بأشغال اليوم، حتى أن أشغال الفلاحة والرعي والقيام بالضيافات اليومية ومواجهة مطالب تناسب الحفاظ على المقام هي حرب من أجل البقاء (الكتاب، ص 11)، فتلك المقاومة لا يمكن تقدير درجتها إلا باستحضار رمزية السي بورحيم، وامتداد شخصيته بطباعها المعروفة في شخصية الوالد محمد.

وموازاة لهذه الصورة التي ينسجها الراوي لشخصية الوالد في عطفه وحنوه على الولد، وإصراره على ملازمته واصطحابه معه، حيث نشأ يتيما بعيد رحيل الأب المتمني، فكفله الشيخ الحسين بن محمد شيخ القبيلة وهو من السي بورحيم واتخذة بمثابة ولده، بعد رحيل أمه خدوج، فجعله المشرف على أشغاله حتى أن الناس كانوا يسمونه بدوره السي محمد أبو رحيم، ينسج كذلك صورة أم الولد أحمد (عبوش بنت السي حدوش) تليق بمكانتها ومركزيتها في هذه الأسرة الكبيرة. فقد تزوجها محمد سنة 1939 وكان عمره ثلاثين سنة، وكانت بخلاف زيجات المرشحين للزواج خلال العام المذكور، من خارج القبيلة، ومن عائلة تدعى عائلة أيت عبد الله بقرية أماس ن كيك وكان والدها على درجة من حفظ القرآن ومن المعرفة الدينية. (الكتاب، ص 22) فقد تفهمت بعد وفاة الشيخ الحسين إقدام زوجها على الاقتران بابنة مكفولة فاضلمة حفاظا على ثروة كان دوره وكدحه كبيرا في جمعها وتراكمها. وهذه الطباع جعلتها صبورة ومتحملة، وتضطلع بإنجاز كل الأشغال رغم الخدمات الكثيرات اللاني تتم الاستعانة بهن في هذه الأسرة.

وبقدر اهتمام الأم بالولد أحمد وخوفها الشديد عليه من عيون الحساد، بعدما لم تكتمل سعادتها بمولودها البكر عبد الهادي الذي توفى

هذا في البداية على عائلة آيت واحمان وكان ذلك في عهد السلطان مولاي الحسن.

ولفهم الأهمية الكبيرة التي لعبتها الزاوية التيجانية في المجال الاجتماعي لهذه القبيلة وللمنطقة بشكل عام سواء فيما يتعلق بايوانها لطلبة العلم واطعامها للمساكين أو في تعزيز أواصر الإخاء بين القبائل خاصة أثناء زيارتها في المواسم، لا بد من استحضار الأهمية التي يكتسبها الاجتماع السنوي الذي كان يقيمه التيجانيون والمعروف بالمولودية، وكذلك حرص الوالد والمريغيين بشكل عام على زيارة مقر الزاوية كلما حلوا بمراكش، بل هي الموعد والمرجع بالنسبة لهم كما يقول الراوي. (الكتاب، ص78) وهذا القرب الذي تمثله الزاوية التيجانية من هموم وتطلعات عائلة آيت واحمان والمريغيين بشكل عام يرتبط بما يعتقدونه في شيوخها وأوليائها من كرامات وقدرات على جلب التفوق والنجاح

والراحة النفسية والمباركة في الرزق وتحقيق الأمان. ومن الذكريات التي يحتفظ بها الولد والتي تفسر الولاء الروحي للزاوية أن والده أخذ بيده ذات يوم إلى مراكش وأدخله بعد صلاة المغرب إلى غرفة في الزاوية التيجانية يجلس فيها الشيخ أحمد ولد الشيخ النظيفي وخليفته بعد وفاته، فقدم له هدية أراد الوالد أن يكون الولد هو الذي يضعها في يد الشيخ حتى يدعو له بالصلاح والتوفيق. (الكتاب، ص78)

وثمة إشارات عديدة تبرز الأهمية التي تحظى بها الزاوية التيجانية بالنسبة لآيت واحمان ووقوف المنتمين إليها إلى جانب المريغيين في لحظات الشدة والفرح. ومن ذلك مثلاً ما تعرض له آيت واحمان من مضايقات من قبل القائد والحاكم النصراني عندما تم اكتشاف عدد من البنادق بني عليها جدار تم هدمه، حيث تجند كل الأصدقاء ومنهم المنتمين إلى الطريقة التيجانية من تخفيف عبء هذه الواقعة على الأسرة. ومن جهة أخرى تكشف هذه الواقعة غياب النزعات الفردية في هذا المجتمع القبلي الذي

الأيام لصيقاً بجسده. من هنا تتجلى أهمية المعتقدات والتقاليد في حياة أفراد هذا المجتمع، فالحلق بما يرتبط به من طقوس وممارسات محكومة بسياق زمني محدد لا يشكل فقط حرزاً للصبيان، وإنما هو كذلك مقدمة أساسية يستلزمها الدخول إلى حياة البالغين وما يرتبط بها من نشاطات مختلفة تتطلب الروح الاجتماعية والقدرة الجسدية والتحمل والسيطرة على النفس. يقول الراوي: «فأمل كل والد في هذه البيئة أن يصير ولده الذكر رجلاً، والرجولة لا تقاس بالسن، وإنما تقاس بالفائدة، أي بدرجة القدرة على النفع في الخدمة، وعلى السرعة فيها وعلى إتقانها، لذلك يوزن كل ولد بهذا المعيار منذ طفولته، فترى أهله يعيرون بأي نقص في هذه الخدمة التي هي مال الأهل، وترى الغير من الأهل يمدحون الولد لأهله من هذا المنظور». (الكتاب، ص42)

الانتساب الروحي  
يقترن الحكي عن الطفولة في السيرة الذاتية  
لأحمد التوفيق في قرية إمرغن بالحديث عن الانتساب الروحي لعائلة آيت واحمان ودور الزاوية التيجانية وما يتصل بها من صلاح وكرامات وبركة في مجتمع القبيلة بشكل عام، وفي التنشئة الاجتماعية والدينية التي تشربها الولد في كنف الأسرة، خاصة أن كتب الشيخ التجاني وتابعه الشيخ النظيفي من الكتب التي فتح عليها عينيه ولمسها بيده حتى قبل تعلمه القراءة. وفي هذا السياق يزخر الكتاب بإشارات تاريخية ووصفاً دقيقاً لعلاقة العائلة بشيوخ الزوايا خاصة الزاوية التيجانية، وحرصها الشديد على صون هذه العلاقة والتشبع بتعاليم الزاوية وأورادها والتبرك من شيوخها. ولأن التصوف يمثل غاية كبرى ومحورية بالنسبة للعائلة وكذلك القبيلة نجد الراوي يضطلع بالإخبار عن تجذره هذه الممارسة الدينية والروحية عبر التاريخ في وجدان المريغيين الذين كانوا ناصريين قبل أن يتحولوا إلى الزاوية التيجانية على يد الأسرة النظيفية، وانطبق



أكثر من الولد. ويورد الراوي تفاصيل مهمة عما يجري في هذه الوليمة خاصة ما يتعلق بإخراج سلكة وإنشاد قصيدتي البردة والهمزية ثم دعاء الختم الذي يتكفل به الطالب. ويبرز التركيز على الذات وهي محور البرنامج السردى من خلال إبراز الكفاية التعليمية لأحمد التي كانت محل إشادة من قبل معلمه، إذ تمكن في أقل من المدة من تعلم حروف الهجاء وكتابة الكلمات الأربع التي في بداية سورة الفاتحة. وهنا بدأ حرص الوالد منصبا على أمر بذاته وهو أن يداوم الولد على الذهاب إلى الكتاب حتى يحفظ القرآن ويصير طالبا أو أكبر من ذلك. والإخبار عن الذات هاهنا لا يستجيب فقط لمجرد التأريخ لا غير، بل يعطي للهوية أبعادها وتجلياتها كموضوع جوهري في السرد. وجدير بالذكر أن المنحى الذي سلكه الراوي في استعادة الوقائع والذكرات المتعلقة بهذه المرحلة التعليمية في مسار الولد، سواء ما له علاقة بالقدرات التي أظهرها في الاستيعاب والحفظ والتعلم أو الاستعدادات الإيجابية التي كانت تتشكل لديه حول الكتاب وأهمية حفظ القرآن أو فيما يتعلق بذكر بعض الأسماء من الطلاب الذين كانوا مبرزين في تلقين الأولاد سواء من داخل القبيلة أو خارجها المبادئ الأساسية في حفظ القرآن الكريم وقراءته، وبينهم يبرز جليا اسم السي عابد، هذا المنحى لا يختلف كثيرا عن النهج الذي سلكه السارد في استعادة الوقائع والذكرات والمشاعر المتعلقة بولوج الولد إلى المدرسة (السكوية). صحيح أننا هنا بإزاء لحظة مضمونية مغايرة، ومشاعر غير مأثوفة سواء بالنسبة للوالد أو بالنسبة للولد أو بالنسبة للقبيلة كلها التي لم تكن تستبطن أية فكرة عن المدرسة سوى أنها أحد أدوات النصارى لإفساد الناس وإبعادهم عن الصلاح، وهذا هو الوعي الذي كان حاصلا عند فقيه القرية. ولذلك ليس غريبا أن يتكرس اهتمام الراوي لاستعادة تفاصيل مهمة ذات صلة بهذه المرحلة، وما كانت تمثله من اختراق للقيم التي تعارف عليها هذا المجتمع القبلي الزراعي.

تربى فيه الولد. فالتضامن والتماسك والتآزر يمثل أحد أسلحة المقاومة التي تشهرها الأسر ضد ما يتهدها من صعوبات ومخاطر داخلية أو خارجية.

### ج- مسار التعلم

يكتسي مسار التعلم أهمية كبيرة في هذه السيرة الذاتية. ورغم أن هذا الكتاب يقتصر على لحظات معينة من هذا المسار تخص بالتحديد مرحلة الكتاب ومرحلة الدخول إلى المدرسة بما تمثله من تحولات أساسية في حياة الولد والوالد وكذلك الأسرة وقبائل أخرى ممن كانت أقرب إلى المناخ الاستعماري الذي كان يهيمن على المغرب خلال تلك الفترة، فإن وضع هذه السيرة في سياق الممارسات الثقافية والاجتماعية اليوم، واستحضار شخصية مؤلفها كواحد ممن عمقوا أدوات البحث التاريخي بالمغرب، يمكننا من الوقوف على العديد من العناصر الأنثروبولوجية التي تتعدى مجال الفهم المتعلق بطفولة الولد إلى الإمساك بال دلالة التي كان يمثلها التعليم التقليدي آنذاك بالنسبة للقبيلة، خاصة الجانب المتعلق بحفظ القرآن وقراءته مع الجماعة أو أثناء إمامة الصلاة بهم خلال شهر رمضان. فتغلغل الخط المعرفي في الكيان المنحوت يتخذ صورة التربية الأصلية التي يتقصد منها إلى تهذيب الشخصية الفردية وتوسيع خبرتها بالحياة وتنمية قدراتها على الاندماج في مجتمع القبيلة.

ويبين التوفيق في هذه السيرة كم كان شاقا على والده أن يدخل ولده أحمد الكتاب، لأن حملة على ذلك الفراق لا يناظره في العسر والقساوة سوى الفطام الأول عن ثدي أمه. ولأهمية هذا الحدث بالنسبة للوالد والأسرة أقام الوالد وليمة في داره للطالب (إمام المسجد ومعلم الصبيان) وطلبته من الصغار والكبار. وهو ما يجعل من هذا الأفق التعليمي الذي ينفث عليه الولد، فرصة لانبجاس زمنية جديدة بالنسبة للوالد هي بمثابة عنوان لتطلعات وانتظارات الأسرة بكاملها. لذلك ليس غريبا أن تظهر هنا ذاتية الوالد



ومجمل الأحداث والوقائع التي تحيل على شخصية المترجم لذاته الحقيقية.

#### أ- الحقيقة التذكيرية

إن كون السيرة الذاتية خطاباً شديداً الإحالة على زمن تاريخي، هو الذي يفسر المكانة التي تحظى بها الذاكرة فيها باعتبارها كتابة استعادية، فهي «خزان الماضي» الذي تنتقل منه الأحداث إلى الخطاب لتثبت فيه نهائياً بواسطة اللغة»<sup>12</sup> وتكمن أهمية الذاكرة في هذا النص في تأسيسها الخطاب على التصور العربي الإسلامي للذات الإنسانية من حيث هي امتداد للأسرة وجزء لا يتجزأ منها. لذلك فالوقائع والأحداث التي يضطلع الراوي باستعادتها من بطون الزمن الماضي تمكننا من فهم المقصدية التي يصدر عنها الكاتب في تتبع شجرة أنسابه. لكان البحث عن الذات والتأسيس لهويتها سردياً لا يمكن أن يتم بمعزل عن الحفر في الذات الأخرى التي كانت سبباً في وجوده. وإذا كان هذا يدل بوضوح على أن كاتب السيرة الذاتية أكثر انتصاراً للزمن المرجعي الذي مضى وانقضى منه لزمن الخطاب، فإن ما يميز فعل التذكر من انتقائية يجعل الاجتهاد الذي يضطلع به المترجم لذاته في استعادة مراحل معينة من حياته وتمثل المحطات الرامزة إلى تكون شخصيته وتطورها عبر مراحل العمر المختلفة مشدوداً إلى التخيل، وما يتيح من إمكانات التركيب والمؤالفة تحقيقاً للوجود المنسجم. ذلك أن «السيرة الذاتية، سواء كانت جزئية أم كاملة، هي أكثر الأشكال الحكائية معاناة لتجربة التجاذب بين الحقيقي والمتخيل»<sup>13</sup> وإذا ما اعتبرنا أن الغاية من التذكر في السيرة الذاتية ليست كامنة في إحداث التطابق بين الوقائع والأحداث وصور استرجاعها الكلامية، لأن فعل التذكر يتسم بالانتقائية وإمكان التعرض للتحريف والتزييف، أمكننا القول باستحالة أن تتحرر السيرة الذاتية من التخيل، لأنه يحميها من التشتت. وكما أشارت جلييلة الطريطر «فالتخيل هو الذي يؤسس لحقيقة التذكر

فتلك التفاصيل وما تحويه من مشاعر وردود أفعال تضيء أهمية هذا الطور الذي مرت منه شخصية التوفيق، وتثير شخصيته السيرداتية كما تكشف عن كنه هويتها سواء فيما يتعلق بالاجتهاد والمثابرة وتنامي الإحساس بالمنافسة داخل الفصل، أو فيما يتعلق بالقيم التي تشبع بها وبدأت تحدد سلوكاته مع أقرانه خاصة قيمة التواضع، وأثرها على سعيه للاندماج في هذا المجتمع.

#### 4 - المحكي الذاتي

إذا كانت الرواية ككتابة تخيلية متعددة وتجربة مخصوصة في القول والتمثيل قد أتاحت لأحمد التوفيق أن يستعيد الذاكرة التاريخية، ويستولد منها مسارات سردية وتخيلية متعددة تحيل على الواقعي في أبعاده المختلفة، لكان الحفر في التاريخ والتقصي في نماذجه البطولية والجمالية ينطوي على مقاومة واحتجاج ضد القفز عليه أو تجاهل إسهامه في إبراز التجربة الإنسانية وتمفصلها في فعل الحكي، فإن الكتابة عن الذات في نصه: «والد وما ولد» تفتح أفقا آخر لمساءلة الذات في مستوييها الخاص والعام، الفردي والجماعي، عبر الالتكاء على زمن مرجعي قائم في العالم بشكل مستقل عن النص المروي فيه. ومعلوم أن الزمن المحكي هو دائماً في الكتابة الاستعادية «زمن سابق في الوجود على الخطاب الذي يتشكل فيه، فليس زمن الملفوظ بالمشتق من الخطاب كما هو الحال في الملفوظ التخيلي، ولا هو بالموقوف عليه، لأنه زمن حقيقي متصل بأحداث واقعية، مجالها الأصلي هو العالم. لذلك فكل حكاية سيرداتية هي حكاية مفتوحة في واقع الأمر على زمن تاريخي، يشملها ويحتويها احتواء في تضاعيفه»<sup>11</sup> لذلك يتعين الرهان فيها على التجارب والمغامرات والذكرات المتعلقة بالذات الكاتبة استراتيجية حكاية قوامها إضفاء المزيد من الصدق على المشروع السيرداتي، بحيث يشكل التوغل في القراءة أفقا إضافيا لتعزيز التماثل بين الهوية الممتلئة كلامياً

المستعادة لم يكن فيها الولد بتلك الاستقلالية التي تبرز هوية مميزة تخصه وحسب، وإنما كذلك الإلماع إلى أهمية البنية الرمزية للذاكرة الجماعية وملحاحية تجذر الولد فيها. وهذا ما يبرزه المؤلف في الافتتاحية حينما يشير إلى دواعي تغيير العنوان في صيغته التي كانت مركزة في الذهن، مؤكداً على أن ما تدخل بشكل قوي وتأثير حاسم في تشكيل شخصية الولد الذي كانه ثم الرجل الذي صار له ليست هي البيئة الطبيعية، وإنما هي رعاية ولده ومعاملته له. (الكتاب، ص5) وهذا ما يفصح بقوة عن ذلك الحضور الذي يأخذه الوالد في طفولة أحمد التوفيق، حيث يقوم الراوي على امتداد النص بتحيين أبقي وأجمل ما في شخصية الوالد. لذلك فهذا الترهين أو التحيين هو موجه وبمقصدية ما إلى اعتبار الوالد الأثر الأبقى المحفور في الذاكرة والمخترق لحدود الزمان والمكان. لكان أحمد التوفيق بهذا التماهي معني بإبراز المغامرة السير ذاتية خاصة في صعوبة الإمسك بالهوية سواء تعلق الأمر بهوية الذات أم بهوية الآخر/ الآخرين، قريباً/ قريبين أو بعيداً/ بعيدين، الذي تفاعلت معه شخصية الولد، نظراً لما يطبع المتدخلين في التنشئة من تمازج وتداخل واعتماد على خلفيات متعددة.

وتكشف بنية الأحداث المتعلقة بالطفولة عن التدرج في تجسيد مراحل الوعي بالذات لدى الولد. فبالإضافة إلى الوصف الموضوعي الذي يتبأر حول العلاقة بالأسرة والأقران، يتخذ السرد الاستعادي متخذاً استبطانياً لتجسيد فترات التحول في الإحساس والنظرة إلى العالم. لكان أحمد التوفيق باعتماده استراتيجية السرد بضمير الغائب وفر لنفسه المساحة اللازمة للدخول إلى عالم الطفولة واقتناص الدلالات الضمنية لبداية احتكاكه بالعالم كموضوع إغراء واشتاء ونزوع نحو التملك. ويبرز هذا بقوة من خلال الأسئلة العميقة التي بدأ الولد يواجهها بتأثير من رقوش المرأة الحاكية التي أدخلته افتراضياً إلى العوالم العجائبية وحكايات

الأنطولوجية العميقة التي تستوعب في تضاعفها التاريخ الفردي للشخصية وتبنيه خلافاً لما هو شائع متداول، فلا شيء يضمن حقيقة التذكر غير الشهادة الذاتية، التي تقدر وحدها على التشريع لهذه الحقيقة بالاعتماد على مخلفات التذكر النفسية التي ليست تطابقاً حرفياً مع الوقائع الخارجية كما شهدها الفرد.<sup>14</sup> وإذا كنا نجد في الكتاب حضوراً كبيراً للأفعال الدالة على التذكر، من قبيل (يتذكر الولد، يذكر أن...) خاصة ما يرتبط بالأحداث والوقائع التي يتذكرها باعتبارها تؤسس لهويته، فإننا نجد كذلك، خاصة في بداية النص، أفعالاً تحيل على الإمكان والاحتمال، ومُسندة للمجهول من قبيل (يحكى أن، يحكون أن)، أو على شكل أفعال ظنية (يحسب أن، يبدو أن).

#### ب- محكي الطفولة

لقد أعطى الكاتب لمحكي الطفولة مساحة أكبر في هذا الكتاب، وهذا ما ينسجم مع منطوق العنوان، أي طفولة في سفح الجبل. لذلك يبرز التركيز على استعادة الذكريات الخاصة بالولد والسياقات المتعلقة بها، وكذلك الإغراء الذي كان يتعرض له من مجتمع الأقران وما يطبعه من شيطنة، وردود فعل الوالد التي يطبعها التردد والخوف من ترك الولد منجذباً إلى هذا العالم. كما أن الراوي في هذه السيرة يحيل على وقائع وأحداث تعرض لها الولد في صغره كالحريق الذي أصاب رجله عندما وقع على وجه قدمه قدر من السائل الساخن، وكذلك العقرب التي تسعته وكاد يتعرض للموت، حينما كان يصغي للحكايات التي كانت تقصها رقوش. كما يذكر ردود أفعال الناس إزاء هذه الوقائع التي تعرض لها الولد حيث كانوا يتحدثون عن احتمال أن يكون عطوباً لكثرة الأعطاب التي يتعرض لها. (الكتاب، ص94)

لكن الأهم في السيرة الذاتية هو أن الراوي لا يستعيد ذكريات طفولة الولد إلا ممتزجة بذكريات الأسرة والقبيلة، ولا يعني هذا أن هذه المرحلة



خاصة ما يمكن اعتباره إحساسا وجوديا لا يبعث على الارتياح حول مآل فضاء الذكريات من تحولات عصفت بكل ذلك الألق الذي ميز هذه الطفولة وميز المجتمع الزراعي والقبلي الذي نشأ فيه الولد. لكان الكتابة الاستعادية بالنسبة للمؤلف في مواجهتها لزمن الطفولة والخوض في تجربة الإمساك بأحداثه وذكرياته، تخلق فرصة للتنفيس عن النفس من أعباء هذا الإحساس، وما ينجم عنه من حمل ثقيل على حاضر الشخصية التي يتركز حولها السرد. لكننا هنا أمام نزعة التزام يصدر عنها كاتب السيرة إزاء الذات والمجتمع، حيث يتماهى التصور الشخصي للماضي بتاريخ المنطقة التي عاش فيها. وبما أن القيم والتقاليد والعادات الاجتماعية التي تجد طريقها نحو السرد عبر الخطاب تدل بوضوح على عتاقها وأصالتها وتجذرها في التاريخ، فلا غرابة أن يتحول البحث عن الذات إلى بحث في التاريخ المغربي وأحواله.

ما يدعم هذا التأويل ويمنحه قوة استدلالية هو ذلك المناخ الذي تكونت فيه شخصية الولد والمفعم بالرموز والأنساق والقيم التي يجري تحيينها عبر شخصية الراوي الذي ينوب عن المؤلف في القيام بهذه المهمة الاسترجاعية. ولفهم أبعادها ودلالاتها في هذا النص لا بد من استحضار الدلالة التوسيطية التي أعطاها بول ريكور للسرد، خاصة بين الذات والعالم من خلال رمزية لغته. فالتفاصيل التي يوردها الراوي سواء ما تعلق منها بمجتمع النساء والعادات المتعلقة بالزواج والطقوس المصاحبة له كممارسة اجتماعية، والرهانات الكبيرة التي تعقدها الأسرة على البنت المتزوجة، والقيمة التي تكتسيها العذرية، أو حفلات الأعياد وما يحدث فيها من طقوس، أو ما يتعلق بموسم جني الزيتون أو الحفلات التي تقام بمناسبة الانتقال إلى بيت جديد، كلها عناصر تضيف المعنى على الحياة في هذا المجتمع. ولذلك فهي تؤدي دورا بانيا من الناحية الاجتماعية، وإدماجيا في إطار الهوية الجمعية. فالهوية فردية كانت أم جماعية تقتزن اقتترانا وثيقا

النساء والملوك ودسائس الحياة. وفي هذا السياق تكمن الإشارة إلى مشاعر الولد الغامضة تجاه أول فتاة من القرية لكنها تزوجت من شاب آخر. وهي المشاعر التي تعبر عن بداية انتقال الولد إلى طور آخر في التعاطي مع العالم من حوله واتخاذ منظوره بعدا يحيل على حسيته وعينيته ورغبته الملتبسة واللاهبة في فهم ما يضطرب غامضا في أعماقه.

وفي هذا الجانب تظهر قدرة أحمد التوفيق على إعادة خلق ماضيه من خلال لغة تتجه إلى وصف الموضوعات والمواقف التي نشأت فيها هذه العاطفة عند الطفل الذي كانه. فالعواطف المعقدة يصعب تعريفها دون التوجه نحو وصف موضوعاتها، وهو ما تنهض به الكثير من المحكيات المضمنة في هذه السيرة كجزء لا يتجزأ من تجربة الذات في الماضي. وإذا علمنا أن إدراك الإنسان نفسه كائناتيا بشريا فردا قابلا لاستشعار مثل هذه العواطف البشرية، وأن يوجد كائن بشري آخر يدرك هذه الحقيقة ويستطيع أن يفهم الكلمات حين يقرأها، لا بد أن يقع في صلب المشروع السيرداتي<sup>15</sup>، أمكننا القول أن السيرة الذاتية ككتابة هي أوسع من أن يتم حصرها في مهمة استكشافية، فلا شك في أن كاتبها يتطلع إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير، وهو ما حدده فيليب لوجون في الطبيعة العلائقية لخطاب السيرة الذاتية، أي أن الكاتب يتوجه بقصدية معينة إلى القارئ، يطلب منه موقفا معينا كما يقترح عليه أشياء كثيرة<sup>16</sup>.

### ج- دوافع الكتابة

وإذا تركنا هذه العناصر المضيئة للموقع الذي تحظى به الطفولة في هذه السيرة الذاتية، للتساؤل عما يجلي دوافعها والأسباب الكامنة وراء إثارة الذكريات المتعلقة بها، فإننا لا نجد في هذا الكتاب إفصاحا مباشرا عن هذه الخلفيات المحركة للسرد، ولكننا عند التأويل والتركيب، خاصة لما أشار إليه الراوي في نهاية الكتاب حول مآل الذكريات، نستطيع أن نتلمس بعض الإجابات القريبة من تلك الأسئلة،



وعلى هذا الأساس، نتصور أن كتاب «والد وما ولد» لا يكتسب قيمته الفنية ضمن جنس السيرة الذاتية مما يميزه من نزوع إلى التقريرية كدليل على نمط اشتغال الذات الكاتبة على اللغة، وبما يعكس اهتماما بالميثاق السيرذاتي، وإنما كذلك بانفتاحه على ذوات عديدة وتجارب مختلفة تمثل إضاءة واضحة لمسار الطفولة في تكوينه بين الأسرة والمجتمع. لذلك فالقدرة التكلمية لهذا النص وديناميته الداخلية تجعلان من الصعب الإمساك بما يقترحه علينا من دلالات ومعان وأبعاد، ما لم تستند القراءة إلى فرضيات جديدة تواكب ما يقترحه علينا نص السيرة الذاتية ككتابة من مفاهيم مغايرة تطرح من جديد سؤال الفن ومشروعية بناء المعرفة به على أساس تحقق شرط الخيال. وقد استطاع التوفيق من خلال استعادة الظروف التي عاش فيها الولد انطلاقاً من نظرة خاصة للطفولة منحيتها صورة مختلفة عن صورتها التعاقبية ومن خلال استثمار المقومات السردية للخطاب، أن يعكس لدى المتلقي، كشأن كل كتابة سيرذاتية طلبية، مسار الطفولة نحو النجاح والصلاح، بالتغلغل في الهوية المغربية في تعددية وتنوع مكوناتها الأمازيغية والعربية الإسلامية واليهودية، وقد مكن هذا كله كتابه من إبداع زمنية أصيلة يصعب اعتبارها مجرد سرد لوقائع وأحداث من حياة.

بهذه الرموز الاجتماعية التي تندخل بقوة في تسريد تلك الهوية. لذلك فهي هنا بمثابة علامات في الخطاب، بحاجة إلى تفكيك وتأويل، خاصة وأن السيرة الذاتية عندما تغوص فيها لا تكون محكومة فقط باستنطاق ما عاشته شخصية المترجم لذاته وإنما تكون مهجوسة باستكشاف مجال الإمكانيات الإنسانية، وهو ما يوضعها ككتابة في صلب المستقبل.

### على سبيل التركيب

إن تقليب ما يقترحه علينا أحمد التوفيق في هذا الكتاب من أحداث ووقائع وذكريات تتعلق بطفولته (النشأة والتعلم) بقرية إمرغن بالأطلس الكبير، وإعادة تركيب الاستراتيجيات المعتمدة في تمثيل الذات، سرداً وثقة واستذكراً وبناء مشهديات، يفضي بنا إلى الخلاصة التالية:

إن السيرة الذاتية هي اليوم، عند كثير من الكتاب، مجال لتجريب العديد من الصيغ والأساليب بما يجعل من الصعوبة بمكان تأطير ذلك المنجز ضمن خانة البحث عن الحقيقة أو التخيل الذاتي أو حتى التخيل بالمعنى الواسع. وقد أشار فيليب لوجون في حوار بالغ الأهمية أن السيرة الذاتية منذورة اليوم لابتداء الصيغ والطرائق والتقنيات الجديدة إن أرادت التحكم في موضوعها، أي الإمساك بجوهر التجربة الإنسانية الماثل أساساً في الزمانية<sup>17</sup>، حيث تلتقي السيرة بالتاريخ، وتفارقه في الاهتمام بما هو فردي وخاص.

### الهوامش:

\* - أستاذ التعليم العالي- الكلية المتعددة التخصصات- آسفي.

1 - أحمد التوفيق: والد وما ولد، طفولة في سفح الظل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2009.

2 - Philippe Le jeune. Le pacte autobiographique. collection poétique. Editions du seuil. Paris 1975، page.14.

3 - جلييلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 451.

4 - معجب الزهراني: القراءة الحوارية لعلاقات السيرة الذاتية بالرواية، ضمن كتاب، الرواية العربية ممكنات السرد، الجزء الثاني، الكويت 2009، ص 95.

5 - أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت 1992، ص 248.

6 - يمكن الإشارة في هذا السياق إلى المغايرات المتعددة التي تتحقق داخل دائرة الكتابة عن الذات بالمعنى الواسع، ومن أكثرها خرقاً للمواثيق السيرذاتية واقترباً من الملفوظ التخيلي، ما بات يصطلح عليه اليوم بالتخيل الذاتي. ورغم أن هذا المفهوم يعود إلى سبعينيات القرن الماضي حينما أثبتته

ولفهم التموضع المتلبس للسيرة الذاتية بين الحقيقي والخيالي، والدور التي تلعبه الكثافة الإحالية باعتبارها دينامية يتقصدها الكاتب لتحقيق نوع من التلقي المخصوص، راجع: Sébastien Hubier, Littératures intimes. Les expressions du moi. de l'autobiographie à l'autofiction. Paris. Armon Colin (collection U), 2003, page.49.

10 - الرجولة المتخيلة الهوية الذكرية والثقافة في الشرق الأوسط الحديث، إعداد مي غصوب وإيما سانكليروبي، الطبعة الأولى، دار الساقى، بيروت 2002، ص 14.

11 - جليلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (بحث في المرجعيات)، مركز النشر الجامعي، تونس 2004، ص 514.

12 - المرجع نفسه، ص 515.

13 - رشيد بنحدو: «مثل صيف لن يتكرر» لمحمد برادة بين من أنا؟ ومن غير أنا؟ أفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب، محور: أسئلة الرواية المغربية دراسات وشهادات، العدد 79-80، 2010، ص 78.

14 - جليلة الطريطر: المرجع السابق، ص 235.

15 - ميري وارفوك: الذاكرة في الفلسفة والأدب، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت 2007، ص 173.

16 - Une pratique d'avant-garde, propos recueillis par Michel Delon. Entretien avec Philippejeune. Magazinelittéraire. les écritures du Moi. Mars-Avril 2007, n°11, page.11.

17 -OP. Cit. page.11.

دوبروفسكي على ظهر مؤلفه: (الابن) فإنه اليوم يحظى باهتمام واسع بين الكتاب لجهة ما يتيح من إمكانات التعبير عن الاستيهامات والمشاعر وإضفاء التخيل على التجربة الذاتية. ومن أبرز الباحثين في هذا المجال يمكن التفكير في: جون ستاروبنسكي (Jean Starobinski) فانسون كولونا (Vincent Colonna) وجاك لوكارم (Jacques Lecarme) جان فيليب ميرو (Jean-philippe Miraux) ومحمد الداوي.

7 - جليلة الطريطر: مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، ص 216.

8 - نجد هذا الاختبار في قراءة الناقد رشيد بنحدو لكتاب «مثل صيف لن يتكرر» لمحمد برادة، إذ يبررها بكون السيرة الذاتية من أكثر الأشكال الحكائية معاناة لتجربة التجاذب بين الواقعي والتخيل، وإذا كانت تغري بقراءتها قراءة إحالية فإن هذه لا تسلم من إثارة السؤال المتصل بمدى صحة مقول الذات الكاتبة، وهذا ما قاده إلى قراءة قرائن مشابهة الحقيقة في نص «مثل صيف لن يتكرر» استنادا إلى ما ادعاه معرفة شخصية بالمؤلف. راجع، مجلة أفاق، اتحاد كتاب المغرب، محور: أسئلة الرواية المغربية دراسات وشهادات، العدد 79-80، ص 78.

9 - يذهب فرانسوا دوس إلى أن السيرة جنس أدبي هجين يملأ بياضات الوثائق بالتقنيات السردية بما يعني أن التموضع في صلب الواقع من خلال الحقيقة التذكيرية لا يعدو أن يكون مجرد فعل إيهام. راجع: François Dosse, Le pari biographique. Ecrire une vie. Paris. La Découverte, 2005.

## الأسطورة وبناء المعنى في رواية «شجيرة حناء وقمر» لأحمد التوفيق

جلول قاسمي

والقمر والشجرة التي تحفظ كل جميل، ويتمنى كل ذي سطوة لو بلغ الأيد والقوة التي لسلیمان، وحادي القوم يغمس مواويل الوجع في أجواف الجياد الصافنات، بحثا عن سعادة مرتقبة بين أحضان جارية شركسية؛ لا يتحقق إلا في أحلام يقظة القائد همو.

مواويل ترقل بين ثيران الحنين ونغمات طويلة حارقة، وقصد من شروخ الروح وأمشاج تسرح في أديم الحياة النصية التي ترمز عبر مرجعها - مراجعها؛ لكثير من التشكيلات والمنظومات الثقافية المدرسة؛ معرفة. معارف؛ خرجت من رحم الشعب؛ عريقة تتمايس متهادية في فضاء رواية «شجيرة حناء وقمر»، وهي بالقدر الذي تحتفي فيه بتنوعها وخصوبتها النصية، ترفد الحاضر بعناصر بقائه ونموه<sup>1</sup>... كوكتيل البدايات وخلطة التناسق تقيب معها أصول المصادر وتعم البدايات فتنتظمس في نقطة هلامية لا قرار لها، ومنها الخارج توا من حياة الشعب عبر طراوة الحديث وهجنة الحوار الخصيب.

وهي لهذا السبب - سبب جنوحها نحو الغياب الموهل في تاريخ المجهول ذلك أن «المجتمع الذي يضع رموزا نضالية ويخلدها على مستوى اللا شعور أو المتخيل في شكل أسطوري، لا يمكن أن يكون في الغالب إلا مجتمعا عاش ملاحم حقيقية ومنحدرا من أصول ملحمية وحربية في الزمن القديم»<sup>2</sup>، ومن هذه الرموز أيضا ما هو طوطمي له علاقة مباشرة بالرموز الأسطورية البدائية؛ تشربه الرواية،

يكشف ولع الروائي أحمد التوفيق بالنص الموازي والنصوص المتخللة في روايته الشائقة «شجيرة حناء وقمر» عن وعي فني وحس جمالي رائق، بالنظر إلى طبيعة الإشكاليات التي تعالجها الرواية ارتباطا بسياقها المجتمعي وعطفا على ما يتصل به.

منطق النص هو منطق الخيبة التي تراكم نفسها وتشهد على سديم واقع آخر؛ يمتد فينا إذ نمثد فيه، ويشهد علينا كما نشهد عليه... رسائل مضمرة أحيانا وأحيانا أخرى تجاهر برأيها الصراح.

تدور جملة الأحداث المروية في سياق مجتمع مغربي جنوبي؛ ضارب في البداوة وتاريخها؛ عمقا وطولا؛ وتستقر النصوص الشفوية في بطن كتاب، تتحرك بها مصائر وتجري حيوات وفق أحكام ونواميس؛ أحيانا يتحكم في تدبيرها رثي بضربة لازب، وأخرى تكون بيد قائد مؤتمر بالعسف والطفیان.

قيم ثقافية غير محفوظة في سجلات ومدونات مكتوبة، هي عبارة عن فسيفساء نصية، تشكّل بها النص وتبين؛ فجاءت غضة طرية؛ جذورها تضرب في تربة كثيفة التراب، بينما فروعها تشمخ في سماء كثيفة النجوم، صافية الأديم «تماما كشجيرة الحناء» في صحراء بعيدة مهاوي القنوط، القمر فيها حارس للجمال والأفعى عجوز شمعاء تطرد بحجر صلبان، وطلاسم العرافة باشا فيصل بين برزخين وعالم سعيد بمنطقه الغيبي حيث تتبناك حكايات الحناء



المقطع: «وبعد أن رتب همو وابن الزارة كيفية إرسال المبعوثين لقضاء ذلك الشغل المهم، التفت ابن الزارة إلى همو وقال: - صهرك اليوم في امتحان (يقصد القائد ولد الشهباء الذي يمر السلطان بإيالته) فقال همو:

- حبذا لو كان هناك من يأتينا بالأخبار.

فقال ابن الزارة:

- لقد أرسلت الهدهد ليأتي بالخبر. فقال همو:

- إذا سخرت كل من لنا حاجة بتسخيرهم من

الناس صدقنا أنك تسخر الطير أيضاً»<sup>7</sup>.

وهذا يدل على حاجة همو لمعرفة المزيد عما يجري على حواشي إيالته، من أخبار الأصهار والأعداء، كما يدل المقام على حنكة ابن الزارة وقدرته على إتيان المعجزات؛ ذلك أن منطق «التسخير» الذي ورد في القرآن الكريم وفي علوم الروحانيات وقصص الولاية والخرق يمنح فعل التسخير تلك الدلالة البعيدة التي يرجى من وراء حصولها الانتفاع بما هو مستحيل، عصي على ذوي الأيد والقوة، من بني البشر أصحاب القوة الطبيعية، فيُعتمد لمن لهم قوة الخرق، وتحقيق المعجزات.

أما النصوص التي لا سند لها فأمثلتها كثيرة متنوعة في الرواية منها ما جاء على لسان الساحرة باشا وهي تفسر لمحاوريها الهدف من خلط الحناء برسم القمر وفق ضوابط أسطورية معروفة، تذكرها في هذا المقطع السردى: «كانت شجرة الحناء في أول الزمان كبيرة تضرب بعروقها في الأرض، وترسل عروشها وأغصانها في السماء، مثل شجرة الجوز، وكانت أوراقها واسعة كراحة اليد أو أكبر، وكان ناقشات الحناء يصنعن رسمها في اليد اليسرى للوقاية من العين ومن أنواع الشرور الأخرى بحسب طقوس تحضر بها مادة الحناء المستعملة في النقش، وفي زمان بغيض ما عظم الشر ولم يعد نقش الحناء وحده يكفي في رد تلك الشرور، وشئ الصالحون عما ينبغي عمله لوقف الوباء الكاسح، فأشاروا برسم القمر في وسط راحة اليد لأن للقمر غيرة على كل جميل، ثم

وحولته لخدمة نص روائي يشرح بالعجائبي، والرواية بطبيعتها التكوينية تجنح إلى الخلط بين المكونات الذاتية الحديثة والمكونات الأسطورية القديمة ولذلك يعيد النص الروائي إنتاجها بصورة وبأسلوب جديدين؛ فيخلق لها سياقاً جديداً تحكمه شروط كتابية تاريخية أخرى، كما توطئه مقاصد محددة ومدرسة من لدن الكاتب، فضلاً عن أنه يفرض بالضرورة تأويلاً جديداً وتنوعاً في تلقي النص الروائي<sup>3</sup>.

وتأتي العناصر الأسطورية كتقاطع «لعدة ألفاظ (نصوص) حيث نقرأ على الأقل لفظاً (نصاً) واحداً آخر»<sup>4</sup> أو هو بتعبير لوران جيني: «عمل تحويل وتمثل لوفرة من النصوص، تخضع لنص مركزي يحافظ على سيادة المعنى»<sup>5</sup>.

نصوص تشمل المعنى وما يضاده فيقع الصراع ويحدث النقاش فيها بين فكر الكاتب والأفكار التي تجد لها صدى في واقع الناس وحياتهم<sup>6</sup>؛ علاقات افتراضية تتأسس عبر وعي الكاتب ومنتجه الإبداعي.

وتأتي النصوص المتخللة في رواية «شجيرة حناء وقمر» ضمن منطوق بعض الشخصيات وحواراتهم وأحاديثهم اليومية مرتبطاً بمشاغلهم واستيها ماتهم، مقيد بأحلامهم وآمالهم، وتلكم النصوص الشفوية بتبنيها ذلك، تشكل موقفاً من العالم، وتدل على تصور للحدث وما يرتبط به، ويمكن تقسيمها إلى نوعين اثنين:

1. سرود ثرية ومحيكات من التراث الشفوي

الأمازيغي؛ إما معروفة السند أو لا سند لها..

ضمن النموذج الأول تستعيد الرواية نصوصاً قبلية، من خلال امتصاص مادتها القصصية وتشرب عناصرها ومكوناتها، من ذلك؛ قصة النبي سليمان عليه السلام والهدهد الذي ورد بخبر بلقيس فحمل البشرى، ويساق هذا النص التراثي في مقام الحوار بين القائد همو وابن الزارة مشيره في أمور الدولة وشؤونه الخاصة، من قَرِيَّ هذا المعنى نقرأ هذا

الأسماء وقارة لا سند له؛ بل هو ملفق بقصد معين؛ لترجمته نية الكاتب التي تنحدر من بنية كبرى هي بنية الذهنية العربية التي تجعل من السند مرجعا لقبول الخبر وتوخي الصدق في القول.

بقيت النصوص وغاب حماد الراوية وذهب الجاحظ رحمهما الله، واسترشد الواقع المعرفي العربي بغير قليل من النصوص والسرود رغم الشبهة التي لحقت كثيرا من النصوص في علاقتها بالصدق والكذب.

محكيات وسرود شفهية تجثم على صدر رواية (شجيرة حناء وقمر)؛ وحركتها داخل النص مرتبطة بتحيينها من قبل متكلم وحوار، فالحوار يحيي الكلام ويمنحه طراوة الحياة وندى التمازج، ويقذف به في حميا الحياة، وحين يكون مصدرها الأول والأخير الذاكرة البشرية، يصبح الصوت الحديث صدى للصوت القديم وهو الذي «يصنعها أو يحفظها من مصدر معين ثم يعطيها رواية معينة، في الأصل، ولا تلبث أن تتولد عنه مئات الصيغ المختلفة في سياق التداول وعمليات نقل الموروث الحكائي من شخص إلى شخص ومن جيل إلى جيل ومن حضارة إلى حضارة ومن لغة إلى لغة. عن الحكاية الشعبية، هي مرتبطة بالذاكرة من حيث هي خزان للمعرفة الأدبية، ومن حيث هي أداة ناجعة في الحفاظ على هذه المعرفة أطول فترة ممكنة»<sup>9</sup>.

لقد ساءت النقاشة خبرا على شكل نص سردي، ممتد في زمن مضى يكشف عنه ملفوظ الشخصية «كانت شجرة الحناء في الزمن الأول كبيرة تضرب بعروقها في الأرض، وترسل عروشها وأغصانها في السماء، مثل شجرة الجوز، وكانت أوراقها واسعة كراحة اليد أو أكبر. وكان ناقشات الحناء يصنعن رسما في اليد اليسرى للوقاية من العين من أنواع الشرور الأخرى بحسب طقوس تحضر بها مادة الحناء المستعملة في النقش. وفي زمان بغض ما عظم الشر ولم يعد نقش شجرة الحناء يكفي في رد تلك الشرور وسئل الصالحون عما ينبغي عمله لوقف

جعل رسم شجرة الحناء في مرتفع الراحة الذي يلي البنصر، وجعل جذع الشجرة في الأصبع حتى تستقي من القلب، وجعل الفروع في ذلك المرتفع ممتدة إلى نهايته، ولما رأت شجرة الحناء أنها مزاحمة بالقمر متهمة من الصالحين بذهاب التأثير انكشمت وتقرضت إلى حجمها الحالي، فهي ما تزال الشجرة التي تستقي من القلوب، ولكنها صارت تحتاج إلى فعل القمر حتى تدفع الشر عن الجميلات، هذه بعض قصة ذلك النقش»<sup>8</sup>.

والملاحظ على هذه القصة المسوقة من قبل الساحرة أنها مبررة من وجهة نظر شخصية، لا سند أو مرجع موثق يمكن الارتكان إلى حججته، فهي من هذه الزاوية وجهة نظر أسطورية بحتة، وليس لها تبرير علمي ولا وجود لمرجعيتها على مستوى الواقع، غير أن أسطورة المحكي جعلت الشجرة والقمر تتشخص ويصبح لها فعل مرئي ومشاهد بالعيان.

ويتكرر في النص عدد من النصوص السردية المجهولة القائل، وقد جاءت على لسان الشخصيات، على سبيل تبرير موقف أو شرح فكرة أو قضية، وأغلبها جاء على لسان النقاش، لنلاحظ أن الموقع الاجتماعي لهذه المرأة أعطاها الحق في إنتاج نصوص سردية ذات طبيعة أسطورية، وهي نصوص مقبولة ومصدقة بالنظر لحججتها وقيمتها التداولية داخل المجتمع النصي الذي تدور الأحداث ضمنه، سرود تصبح في حال الانتقال إلى مقام آخر مشوبة بالزيادة والحشو، وغير ذلك مما يرتبط بقيم التداول داخل المجتمع.

وحين نتحدث عن الانتقال نتذكر حتما حكاية حماد الراوية ونسبته المتعدد لأحاديث وأخبار ونصوص لأشخاص لا تربطهم بتلك الحكايات صلة ولا رابط؛ كما يتردد الأمر نفسه عند أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الذي يقدم نصوصا وحكايات وتراجم لشخصيات معروفة وينقل أخبارا بالسند المتصل، منها حكاياته المتكررة عن أهل «مرو» وشحهم غير أن لسنده ذاك؛ قارة مرجع معروف في تاريخ



حيث تبقى المعرفة خلالها حكرا على نوع من الناس؛ وتتأتى عن طريق مخلوقات لا تُرى.

وبهذا نعتبر أن الرواية تطرح كما رواية (حارث النسيان) العالم العلوي على محك المعيش والمتواصل وتؤسس لعالم تتواصل فيه الجماليات الجوانية بما هو براني وتمزج المتخيل بالواقعي في تداعل مطلق.

فبناء الأسطورة المرجعي «يعتمد على خرق وحدة تماسكها الأصلي، خاصة أن كل الأساطير المتداولة هي أصلا - كما يرى كلود ليفي شتروس - أساطير شفوية محولة، وذات مصادر غير معروفة، مما قد يوقع أي مقارنة بين الصيغ المكتوبة للأساطير وبين أصول أولى مزعومة بين فخ قياس الموجود على المفقود»<sup>15</sup>.

نصوص منظومة: تتقدم لقارئ الرواية كأشعار ذات طبيعة رمزية.

مقطوعات شعرية تختصر وتوجز وترمز لفكرة أو موقف، أو تستبقي حدثا وواقعة تأتي، وقد نسجت نظما جريا على عادة النصوص الشفوية القديمة حتى يسهل حفظها وتداولها، وقد ذكر الباحث الطاهر وعزيز ما يعزز هذا الشكل من الخطابات، فاعتبر أن الأسطورة جزء لا يتجزأ من اللغة، وهي بطريقة من الطرق تقع داخل اللغة وتقع خارجها، فالأسطورة تتعلق دائما بوقائع حدثت قبل خلق العالم، أو خلال «العهد الأولي»<sup>16</sup> «و كانت اللغة في بنيتها الأولى كان أقرب من النظم الشعري وكانت «كل كلمة منه تقول أكثر مما يجب أن تقوله، وقد بقي شيء منها في الأمثال والتعابير الشعرية، إن الأسطورة تدل على حالة فكرية مرضية، وترجع إلى عجز الفكر في ذلك الحين، عن التعبير عن الأفكار المجردة إلا بطريقة مجازية، لقد أسبغ القدماء على الأشياء صفات، مثل أن الشمس تحب وتعانق الفجر، بدل أن يقولوا إن الشمس تتبع الفجر، ولكن الناس، بعد ذلك نسوا أن الأمر لا يتعلق إلا بصفات وجعلوا من هذه الأشياء أربابا، وهكذا نشأت الأساطير»<sup>17</sup> ويعزز هذا القول ما تحدث جاك ديريدا من أن اختلاف الثقافات

الوباء الكاسح، فأشاروا برسم القمر في وسط راحتي اليد لأن للقمر غيرة على كل جميل»<sup>10</sup>.

خبر نابع من اتخاذ الطقوسي محل اعتقاد راسخ وتصديق يقيني لا يُنازع، كما أنه مسوق بيقين كامل، ويندرج ضمن عالم الأسرار التي لا يجوز بحال كشف غطائه إلا للمحبين الخالص والمعارف الأخيار، الفيوريين على حفظه من التلف ومن تلاعب المتلاعبين، وعبت الطيش: «سر ذلك الرسم وراثته عن معلمتي شطو رحمها الله، ولم يسبق لي أن صنعته لأحد، ولن أستطيع إقصاءه إلا بإذن الصالحين»<sup>11</sup>، فهناك إذن إذن من عارف بسر الصنعة، وهذا الإذن يرتبط بشيخ ومريد كما يحدث عادة في السلوك الطريقي والتوجه المناقبي، حيث يعتبر السر ضربا من الحصانة في حفظ حامل السر، وهو ما وقع في سياق تضييع كيما لسر الحناء والقمر؛ إذ بمجرد ما حملته امرأة أخرى حتى بطلت فاعلية السر بل انقلب السر إلى ضده،

قضايا مبررة من وجهة نظر أنثروبولوجية وتاريخية إذا علمنا أن بعض الثقافات التي لم تتقن الكتابة والتدوين فضلال للثقافات التي بعدت الشقة بها في الرواية تأتي عن طريق العرافات والحاملات لسر القمر والحناء، وتاريخ الشجرة العظيمة التي تقزمت بفعل الشر وتعاضم المنكرات إلى ما هي عليه مثل شجرة الجوز، وكانت أوراقها واسعة كراحة اليد اليسرى<sup>12</sup>.

فمن نقل هذه الرواية إلى العرافة في غياب السند الذي يقدم الكلام المروي؟ ثم: «لماذا ارتفعت ضرورة الاحتراز والتثبت في نقل الخبر»<sup>13</sup>.

ونجد حفظ السر يتكرر مرة أخرى في موقع آخر؛ وذلك عندما طلب الطالب من القائد همو كتم السر عندما سأله القائد عن مصدر علمه بالكنز المدفون في إيبالته: «فقال الطالب: العهد بيننا على الكتمان، أخبرني بالكنز مخبر من الروحانيين»<sup>14</sup>.

حفظ السر يدخل ضمن تسييد عالم الخارق والغامض على حساب المحسوس والمرئي، أي بين ما هو مرئي وما هو متعالى عن الإدراك العادي للبشر،



باللغة، ألم يكن حريا بالكاتب إنتاج نصوصه هاته باللسان الأمازيغي والحال أن البيئة التي تتحرك ضمنها الشخص هو بيئة أمازيغية، والحال أنه لو حدث ذلك لكنت الرواية قد نوعت من معجمها اللغوي ومن أسلوبها فهجنت أكثر لغتها لتتحو نحو الحوارية بشكل أوسع، وكان القارئ سيستفيد أكثر من تعدد الخطابات، وإكساب منطوق الشخصية الناطقة بهذه المنظومات صفة الانتماء لمحيط يتحرك في سياق أمازيغي رغم اختلاطه مع الناطقين بالدارجة العربية.

أعتقد أن هناك خلفية فنية أو أدبية تحكم هذا الموقف.. ولم يكن يضيره ذلك مادام قد أورد بعض العبارات الأمازيغية كما وردت على لسان الشخصية كيما.

الكاتب الروائي وهو يعيد تشكيل النص الروائي يعتبر الكتابة عملية متواترة ودائمة بصيغ مختلفة؛ فالكلام الأول والأشكال الفكرية بتنوعها تقتضي وعيا فنيا لتركيبتها وإعادة تحويلها بالكييفية السليمة التي تمنحها أفقا جديدا وإبداعيا يفضلها عن نظيراتها وما هو سابق على مستوى الوعي بالمتناص والمتفاعل معه.

وتشمل المستنسخات الرمزية أشعارا ومنظومات وعبارات مأثورة وأمثال سائرة تمثلت بها الشخصيات في سياق مواقف مختلفة؛ وقد عمد الكاتب إلى تذييل روايته بملحق؛ شغل ثلاث صفحات كاملة في نهاية الكتاب؛ شرح فيه ما غمض من المفردات والعبارات التي رأى أنها تُشكّل على القارئ الذي لا يحسن اللهجة التي وردت بلسانها تلكم النصوص، وهي بذلك تعد مرجعا للفهم ومعرفة دوال ما ورد من عبارات رمزية، وقد اعتمد الكاتب في شرح الرموز على ذكر العبارة التي ورد فيها الرمز ثم ذكر رقم الصفحة؛ وهو عمل مشروع من الناحية العلمية، مادام صاحبه يرتضي توسيع أفق مقروئته وتعميق دلالات نصه الروائي على مساحة أكبر.

والملفوظات التي تنحو منحى الرمز كثيرة في

وبعدها عن صيغ المؤسسات المنظمة مرتبط بالتمازج والاختلاط تبعا لتمازج الذاكرة<sup>17</sup> فالثقافة العامة وردت مكتوبة، ويحال عليها في مدونات وتصانيف لها أسماء وعناوين وعلوم؛ يعود إليها الباحثون عند الحاجة، في حين أن الثقافة الشفوية غائمة لا سند معروف لها ولا رسم موثق يرجع إليه في توثيقها وبيان نسبها، وهذا الأمر يجعل صفاء النص وانضباطه يشوبه كثير من الغبش، فبالإضافة إلى الأصل الغائم لكثير من الثقافات، يُطرح مشكل الاختلاط في نسب النصوص، وهو ما لا نعتبره شيئا سلبيا، بل فيه كثير من عناصر الغنى والثراء، وقد يرفد الثقافة بكثير من الزخم التي يصب في الجدل الكبير الذي يمر عبر أجيال وشعوب وقارات وقبائل ثقافية؛ فترفده إذ تستقي منه، فتمده وتستمد منه، وبهذا تتشكل العناصر وتتداخل المصادر عبر العالم، إنه احتفاء بالشفهي على حساب العالم، وموكب ثقافي واسع تجتمع فيه مواكب القبائل والركبان عاليها وسافلها، فقيرها وغنيها.

وأحمد التوفيق من هذه الزاوية قارئ ذكي للموروث الثقافي لمجتمع الجنوب، المتعدد الزاخر والغني بموروثه الأنثروبولوجي والاثني، فقد استفاد من الثراء الشفوي لمنطقة حاحا والمناطق المحاذية لمراكش، وهي مناطق أمازيغية تعتمد الرواية والسند غير المتواتر في توصيل الخبر؛ لأن النص الثقافي الأمازيغي عموما يعتمد إلى توطين النص الشفوي بتنوعه وتعددده وفق المعطى المكاني، ذلك ما يربطه بمكان كلي وهو الفضاء السحري، كفضاء يتحرك داخل الرواية ويحيل على خصوصية المجتمع المغربي في الجنوب المرتبط بطقوس الفكر والمسكون بالهلوس والجن وسائر المخلوقات غير الراضخة لمقاييس العوامل المحددة ذات الأمكنة سلفا<sup>18</sup>. كما اعتمد الكاتب نفس بنية النص الشفوي القديم والتي جاء بعضها منظوما، فسار الكاتب على نفس النهج فأنتج نصوصا شفوية، باللهجة العامية، وهنا يمكن أن نطرح ملاحظة ونحن نناقش الجانب المتعلق

الهداوي القائد مارا أمامه قام وحياء واستوقفه،  
وأخذ دعدوعه وبدأ يضرب وينشد:

الكلام خصو تفهام  
الحكام خصو القوام  
والليف يتبع اللام  
الأحمق يتبع الوشام

سمع هو ذلك النظم، وما كان ليتوقف عنده  
لولا ضحك ابن الزارة وتعقيبيه: أصبت أصبت يا  
منصاب<sup>20</sup>.

والدليل على هذا قول ابن الزارة في متم  
الحديث لما ذهب الهداوي إلى حال سبيله: «هو.  
وكيف جاء هذا الهداوي بالكلام على مقتضى حالتي  
على حد فهمه؟

ابن الزارة - فهو إما يكون جاسوسا مطلعاً جاء  
يحذرك من جانب المخزن وإما أنه من الناطقين بعلم  
الكرش الذي يدركونه بالفراسة أو بنوع الرجوع  
إلى الفطرة في حالة الوجد التي يستثيرها بإيقاع  
الدعوى، فهو يطرد عنه قدراً من الضباب الذي  
يحجبنا عن النظر إلى الأمور كما هي، وقد عرفت  
منهم من كانوا عفاريت سواحق في باب الكشف<sup>20</sup>.

### \*\*\* مقام الطلب والالتماس:

ويكون بين طرف أعلى وآخر أدنى، والملاحظ  
هنا أن مقام الأعلى يتعلق بكائن غير مرئي، هو الجنى  
بينما الأدنى هو السائل، والتراتبية هنا مردها لجانب  
المعرفة، ما دام الإستفهام لا يتم عادة إلا لمن هو أعرف  
وأعلم، مثال ذلك الحوار الذي ورد بين السائل عن  
المطبوع ويفيد هنا الدينار الذي سرق من الجنى، وقد  
ورد بهذا الشكل: «حضرت المرأة واشترطت شروطاً  
قبلتها السائلة، ثم أحضرت لها كل ما تحتاجه للاتصال  
الذي تريد أن تعرف فيه السائلة مصير الدينار وأين  
يمكن أن يوجد، وعادة هذه المرأة أن تغيب عن وعيها  
ثم تتكلم، وعلى الذي طلب منها أمره ينصت ويفك  
رمز كلامها على مقتضى مرغوبه إذا تكلمت، وكان ما  
قالت المرأة بحضور السائلة وخادمتيها:

الرواية، تنوعت بتنوع قائلها وتباين مستوياتهم  
في سلم الهرم الاجتماعي؛ فقد جاءت على لسان هو  
وعلى لسان المجذوبة فاضلة تاعجانت كما جاءت  
على لسان الجنى الذي سكن جسد كيما والذي حضر  
بأمر من الفقيه ليجيب عن سبب إذايته لها.. وهذا  
التنوع في النصوص والملفوظات يفيد تنوع الغاية منها  
والغرض الذي أقيمت من أجله.

وقد أجرى الكاتب على لسان الشخصيات  
الواردة أشعارها في الرواية، منظومات شعرية وردت  
في سياقات تفيد التحذير أو الطلب أو التفسير أو  
الاستفهام أو الإرشاد أو في جاءت سياق التهكم وما  
إلى ذلك.

وتكشف هذه المنظومات الشعرية الدارجة عن  
براعة السارد في صياغة نص منظوم يوافق المقام  
وينسجم مع الموقف والحدث؛ وهي نصوص زجلية لا  
مصدر لها في الواقع الأدبي المكتوب أو الشفوي كما  
سلف، كما أنها نصوص يغلب عليها الارتجال لتوافق  
المقام والحدث وسياق الحال، وقد جاءت لتدعم  
الموقف وتعزده وتبني مقاما حواريا بين الشخصيات  
الروائية وتفسر كثيراً من غوامض الأحداث.

وهي بالإضافة إلى ذلك «عملية نقل لتواصل  
ذي طبيعة شفوية يخرج أحيانا عن منطق المكتوب»<sup>19</sup>.  
ولها وظائف متعددة كما سلف نوردها على الشكل  
التالي:

### \*\*\* مقام التحذير:

وفيه نجد عنصر التنبئ يتحدى الواقع في  
هذا النوع من النصوص المقتضية إذ يشكل الرمز  
النظمي واقع حال القائد هو وكل ما يحيط به في  
علاقاته باليهودي؛ الذي استغل حاجته للشركسية  
وقصر نظره، وعدم اعتباره لما يجري حوله، كما أشار  
لوضعية النساء اللواتي اعتبرتهن بمثابة حوريات.

كما نعتبره صوت الفئة البسيطة من الناس، ممن  
لا يستطيعون تبليغ رسائلهم إلا بوسائل خاصة، قد  
تضمّر أكثر مما تكشف، وهي رسائل تعتمد مبدأ  
التقية في عرض مضامينها، ونموذجها: «ولما رأى

الأسواق وخلال القبائل، وفسروه كل على حسب فهمه،<sup>23</sup>

ونجد نصا آخر ورد على لسان المجذوبة تناقله الناس بعد وفاتها: «فقد استرق هو بنفسه حديث بعض خدامه حول موقد التدفئة بالليل وهم يذكرون ما نشره بعض الحاقدين على لسان الأطفال وهم يقولون إن المجذوبة المتوفية كانت نطقت به متنبئة:

خليلي قصبة عروستي قصبة  
هموبنى قبة عمروها لوبحديبة  
واش من مشطبة

غضب هو وقال في نفسه: هل يا تراها قالت ذلك حقاً؟<sup>24</sup>

### \*\*\* مقام الفرجة والتحفيز:

يخضرفيه التاريخ الشعبي في سياق فرجوي ذي نكهة مسرحية، ومنه ما ذكره الحاكي وهو يتحدث عن قبائل بني هلال: «بدأ الحاكي وقال - صلوا على الحبيب... كان في سابق الزمان وسالف العصر والأوان، قوم يدعون ببني هلال... واستمر أبو زيد بغزو البلاد تلو البلاد... وهونص يختلط فيه الخيال بالأسطورة كما ينبجس داخله صوت سردي مأساوي يعيد تركيب الحاضر على شاكلة الماضي: «فقالت كيما على الفور. إذا كان هلال هذا ولد نساء جميلات وغيره ولد نساء جميلات كذلك ما الفرق بين هلال وغيره؟ فقالت السالمة: هلال كان يسافر كثيرا ويبحث عن بلاد بعيدة، وليس مثل شجرة الحناء عندكم، لا تكبر إلا عندكم ولا تسافر حتى إلى السفح الآخر من الجبل»<sup>25</sup>.

«كان علي أبي زيد يقتحم الأرض التي طلعت من قسمه.. فاستولى على مدن تلو أخرى...»<sup>26</sup>.

ونجد أيضا: «قالت السالمة: - كانت ساحرات من مثيلاتها يأتين إلى دار أبي من الجبل، ولم تكن نهتم بهن، وإنما نعطيهن فتوحا من المال والحنطة فينصرفن إلى حال سبيلهن»<sup>27</sup>.

فالرواية مساحة شاسعة لاستعراض قوة

قل لي يا الخديم غير قل وأنا ليك نطوع قل لي ياسيدي فين غاب المطبوع؟

وبعد صمت واستغراق نطق الخديم منها وقال: فين فين المطبوع ندرى وما ندرى نشوف وما نشوف المكر يوقع والحسيفة توقع الروح ترفع الراس يتقطع والمطبوع عمرو ما يرجع»<sup>22</sup>.

نلاحظ أن مقام الحوار يغلب عليه الاستعطاف، ورغبة السائل في الخضوع لكل الطلبات التي يتقدم بها المستفهم ونقصد هنا الجني، غير أنه رغم ذلك يتعذر الجواب ولا تصل السائلة إلى إلى لغز متفرق وإشارات تدل في مضمونها على استحالة رجوع الدينار الذهبي والسبب «حسيفة» بمعنى انتقام، وهذه الكلمة تلخص جزءا من الأحداث منذ سقطت كيما فريسة للهلاوس حتى أسلمت الروح كما تبين أسباب كل ذل.. وبهذا نصل إلى أن النص الشفوي المنظوم لم يرد نشازا في النص الروائي، ولكن له وظيفة بنائية.

### \*\*\* مقام النص:

أختار ما ورد على لسان المجذوبة فاضمة - والملاحظ هنا أن الكاتب أحمد التوفيق يستثمر شخصيات المجانين والمعتوهين لإرسال رسائل إصلاحية للمجتمع الذي تقع أحداث الرواية ضمنه، وغياب الوعي يمكن أن يتلبس لبوس التقية في مجتمع ظالم لا يقبل الحوار ويبطش بالمتحاورين، ونماذج المعتوهين في رواية «جارات أبي موسى» شاهدة على ذلك.. وقس عليها.

ومما ورد على لسان المجذوبة فاضمة ما ورد في هذا المقطع السردي: «عادت المجذوبة بعد إبلالها إلى الأسواق تتكلم ولا أحد فهم كلامها وهي تنشد:

باروخ كالا الخوخ وهو كيغز علفتو  
هذا يتكي وهذا يذبح كلا يعرف حرفتو  
الحوريات فلقصور وهو مشى فلغرور  
عطى ذهب وفضة واللي ما صلا تخبي

ولما سمع الناس هذا الكلام وتناقلوه في مختلف



ترهن النص لسياق أسطوري مأساوي ينتهي باندحار الشخصية نتيجة أخطاء إرادية أو لا إرادية كما يحدث مع القائد وهو الذي انتهى به الأمر مقتولا على يد الابن الأصغر للقائد ولد الشهباء وكذا مصير كيما الذي انتهى بالموت نظرا لعجز الأسطورة على توفير الحماية الضرورية لها. وأخطاء هموي «الإعتداء».

فكيما وهي تستعين بالحناء والقمر لدرء العين والشر كانت الأسطورة أحد العناصر الأساسية فيما طرأ عليها؛ كما حدث حين وضعت السائلة الحناء والقمر بالطريقة عينها التي توجد عليها في كف كيما الأيسر. وبدل ان تتحول الأسطورة عنصرا مساعدا صارت وبالا على حاملها الأصل الذي هو كيما.

إن النص الغائب وهو ينتقل من مقام إلى مقام يحيل على دهشة الحياة المتجددة دوما لتفسير الرتبة تطفح في تجدها بعناصر المأساة أحيانا وعناصر المأساة هي صراع القيم وتعاكسها مع قيم أخرى تنبت في السر هي قيم الحق والخير والجمال التي يحكم عليها أبدا بالتبدد في ظل مجتمعات بنيت على الباطل وما يلف لفه.

السرد وتنوع الحكيات فهي نص «ثقافي» يعتمد في تشكله النصي على العناصر الأسطورية والخرافية، فالسياق الثقافي الأمازيغي يجعل الأسطورة بمفهومها الخرافي موضوع تصديق وتسليم وإيمان يقيني. ضدا على اليقين الديني كمسلمات تقوم على الاعتقاد الراسخ بالقضاء والقدر وتدبير الله جلت قدرته.

إنه حوار الأسطورة والواقع؛ حين تصبح الأسطورة سيدة المقام سواء بسواء كقدرينجي ويوقع في النهاية الأليمة، تستعين الشخصية بالأسطورة وتتحول في بعض الأحيان أسطورة حقيقية تتجلى من خلالها ظواهر الأشياء، ذلك أن رغبة التحول التي تتمناها الشخصية لن تحصل عليها نظرا لأن سر الأسطورة هو كسر الحياة، لذلك لن يصله أحد؛ ما لم يذق عنت الحياة و شظفها ويتخبط بين صروفها واختباراتها.

والرواية وهي تعتمد النص الشفوي عنصرا بانيا في تركيب الأحداث تستعين بأشكال أخرى من الأساطير والخرافات تمتع من الثقافات المجتمعية المغربية كصراع الإنس والجن وطريقة إخراج الكنوز وغيرها من العناصر الثقافية الشعبية التي

- 10 - الرواية، ص: 158.
- 11 - الرواية، ص: 172.
- 12 - نفسه.
- 13 - عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، ص: 64.
- 14 - الرواية، ص: 210.
- 15 - الحبيب الدايم ربي، الكتابة والتناس في الرواية العربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2004، ص: 137.
- 16 الطاهر وعزيز بنيوية كلود ليفي - ستروس دار الكلام للنشر والتوزيع الرباط. الطبعة الأولى 1990 ص98
- 17 المرجع نفسه، ص: 98
- 18 - محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، ص: 18.
- 19 - محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، ص: 31.
- 20 - J. Krestiva ، séméotiké (recherche pour une sémanalyse , Op. cit p, 73

- 1 - Jean Eve Tadie 1978 Le récit poétique. PUF, P: 6.
- 2 - محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، ص: 70.
- 3 - صبحة أحمد علقم، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2006، ص: 43.
- 4 - Kristeva séméotiké. page 84.
- 5 - Lorent Jény, la stratégie de l aforme. p, 262.
- 6 - Le principe dialogique suivi du écrit de cercle de Bakhtine. Seuil paris 1981, p 8.
- 7 - أحمد التوفيق، شجيرة حناء وقمر، دار القبة الزرقاء، ص: 122.
- 8 - الرواية، ص: 172، 173.
- 9 - محمد أديوان، الثقافة الشعبية المغربية، ص: 19.

25 - الرواية، ص: 237.  
26 - الرواية، ص: 194.  
27 - الرواية، ص: 191.  
28 - الرواية، ص: 154.

21 - الرواية، ص: 96.  
22 - الرواية، ص: 97.  
23 - الرواية، ص: 244.  
24 - الرواية، ص: 219.



## الأثر والذاكرة (\*)

موليم العروسي

باحث جمالي

«... إن العمل الذي يقدمه عميروش يعتبر فريداً من نوعه في الساحة الفنية المغربية، ولم يسبق لأي فنان مغربي أن جرؤ على القيام بما قام به بنيونس على هذا النحو. فهناك اختيار الموضوع، أي التركيز على الأثر والذاكرة، بمعنى امتلاك الجرأة على عرض ذاكرة شخصية، وهذا أمر مهم لأنه يقتضي الانطلاقة في بحث داخل الذات والماضي. والأهم من ذلك هو القيام بهذه العملية بشكل معاصر إلى أبعد حد. وكما قد يلاحظ الجميع، فالصباغة تختفي في لوحاته لتفسح المجال لبروز العديد من العناصر النابعة من الواقع، وبالتالي فهو تبني طريقة مباشرة في عرض الأمور. صحيح أنه يمكن ربط ذلك بالعديد من المذاهب التشكيلية المعروفة عالمياً، لكننا ندرك جيداً أن خلف هذا العمل يختفي فنان مثقف، فنان يعي جيداً تاريخ الفن و التوجهات الراهنة، وهو ما يجعلنا نستشعر مدى ارتياحه في عمله، رغم أننا نحس بين لحظة وأخرى نوعاً من القلق الشديد والشك، وهذا مؤشر على مستقبل واعد. ونحن في انتظار استجلاء هذا المستقبل».

ARCHIVE

(×) كلمة التقديم التي ألقيت بالفرنسية في افتتاح معرض «فلاش باك»

بالمعهد الفرنسي بمكناس، يناير 2009 <http://Archivebeta.Sakina.ma>



Série Flashback — collage  
et acrylique sur toile. 2008.  
100 X90 cm



## ذاكرة الترحال

### شفيق الزكاري

#### ناقد فن

تتجسد تجربة الفنان بنيونس عميروش في ثلاثة مراحل مختلفة موضوعيا ومترابطة شكليا، مستمدة مرجعيتها من فعل إبداعي جمع بين التنظير والممارسة، تلك الممارسة التي جعلت من عمله الفني سندا لكل التساؤلات النظرية الممكنة حول عمله في إطار الحركة التشكيلية المغربية بكل أجناسها، فكانت تجربته استفادة وخلاصة ممتعة، بأساليب متنوعة تتقاطع في مضمونها المفاهيمي والشكلي في الأسلوب، استنادا لممارسته ورغباته المتجددة في محاورة الأشكال التعبيرية المهيمنة والسائدة، للتفرد بتجربة شخصية تتجاوز حدود النمطية، فنجده تارة يتعامل مع الفعل الصباغي بمواده وألوانه، وتارة أخرى مع التقاط الصور والأشياء وتلصيقها لتغيير معالمها وتنقيتها من وظيفتها الأصلية لوظيفة جمالية، حيث تتحول الصورة من مرحلتها التعريفية والإعلامية، لصورة جمالية تؤثت السند كقاعدة للاشتغال، وتنتقل الأسطوانة الغنائية من دورها كأداة للاستماع، لأداة مشهدة.

كل هذه العناصر تشكل وحدة كرافيكية تركيبية، لعبت فيها الصباغة دورا تكميليا لإحاطة الأشكال والتحكم فيها، من أجل إنتاج تفاعل كروماتيكي منبعه لون الصور كامتداد للألوان المحيطة بها.

إن الفنان بنيونس عميروش لا ينطلق من اللون في حد ذاته، بقدر ما يخلق انسيابا وامتدادا له، فتصبح الصورة التي تملي عليه طريقة إنهاء وتحديد الشكل واللون معا، بعنوية ودينامية حركية ( أقواس، مربعات، دوائر.. ) كاشكال تخضع لجدل أيقوني ينفلت من المسطح للناتئ، إذ تنطلق هذه المغامرة في بدايتها من مرحلة تجريدية هندسية بفضيفسائيتها على شكل ( شطرنج )، لمرحلة أخرى يتم فيها إعادة تركيب الأشياء، والتي يمكن تصنيفها ضمن اتجاهين متقاطعين ( فن البوب آرت أوريدي مايد ) كإحالة على ذاكرة فنية تشمل صورا لباني عمرانية، وأخرى لمبدعين موسيقيين وتشكيليين، بفلسفة فنية نابغة من واقع محلي وتجربة حياتية تختلف ضمنا في تمثالاتها عن تجربة الفنان الأمريكي ( روبير راوشنبيرك، Robert RAUSCHENBERG )، وتلتقي نسبيا معها على مستوى الشكل تحديدا، لينتهي المطاف في الأخير بالفنان بنيونس عند مرحلة ثالثة، بانتقاله من سند القماش، لسند الورق، كقطيعة سندية مع ضمان استمرارية إعادة تجميع الأشياء وصياغتها والتدخل في تفاصيلها وإفراغها من المحتوى الدلالي للكتابة كلفة سردية، لقراءة كرافيكية تعكس أشكالا جمالية سندها ( الأظرفة ) بما تحمله من خربشات وخواتم وإمضاءات وصور مختلفة، لذا يمكن اعتبار هذه التجربة برمتها، انتقالا عكسيا تتجاوز المألوف من الاشتغال على القماش للاشتغال على الورق، بينما العكس هو السائد، ويمكن كذلك اعتبارها سفرا سرديا تشكيليا جمع بين أجناس تعبيرية متباينة، تتقاطع في أسلوب موحد لا يخضع لتصنيف معين، لأن كل عمل عبارة عن أيقونة تحمل حكاية مستقلة بذاتها ومحتفظة بهويتها، ومتحولة في الذاكرة والزمان، مما أعطى لهذه التجربة بعدا مفاهيميا بأسئلتها المتفرعة التي جمعت بين اهتمامات متعددة، كاسئلة جوهرية تنظيرية وتطبيقية في سياق البحث والتمحيص عند الفنان بنيونس عميروش.

## بنيونس عميروش فنان تشكيلي يستعيد الزمن الماضي في معرض «فلاش باك»

الدكتور عبد الرحمن بن زيدان

ينتمي الفنان التشكيلي بنيونس عميروش إلى خارطة التنوع الموصول بالتجريب، حيث دخل عوالمه محملاً بالكثير من الخبرات، والمعارف، والمهارات، فهو ناقد تشكيلي، وأستاذ لهذا الفن، و مترجم للعديد من الدراسات التي تهتم بالتجربة التشكيلية في الغرب، ومُطلع على مدارات ومظاهر التجديد عند التيارات التشكيلية ذات المنحى المتمرد على أسلوب وأيقونات الكتابة المتجاوزة فنياً.

وبدعم من ثقافته البصرية التي راكم بها القدرة على إبداع لغة التشكيل أثناء تلقي تجارب التشكيل المابعد حداثية، والبوب آرت، صارت له ملكة حساسة امتلك بها القدرة على تفكيك العلاقات بين العلامات ومرجعياتها، وعمل على فهمها، والاقترب منها، ومعايشة أسرارها الإبداعية، وقراءة أكثر من تجربة، وأكثر من لوحة، وأكثر من إنجاز فني، وما اشتغاله على فهم هذه التجارب، والعمل على تأويل معانيها، ونقل ما يمكن نقله من مفردات فنية إلى تجربته لتصبح نوعاً من أنواع اكتساب المعرفة بتجارب الآخرين، إلا بهدف تحويل الرغبة في الكتابة التشكيلية إلى بداية التحقق الفني زمن الكتابة في اللوحة، والإفصاح بالتفكير الهامس عن لغة التيمات الفاعلة في مخاضات الألوان، وامتزاجها، والمزج بين أصلها والأصل الذي ستصير عليه في اللوحة أثناء ميلادها لحظة الإبداع التشكيلي، وحل أغاز كل مكونات، وكل أسرار مدارس الفن التشكيلي، والنقد، لحظة اكتمالها الفني.

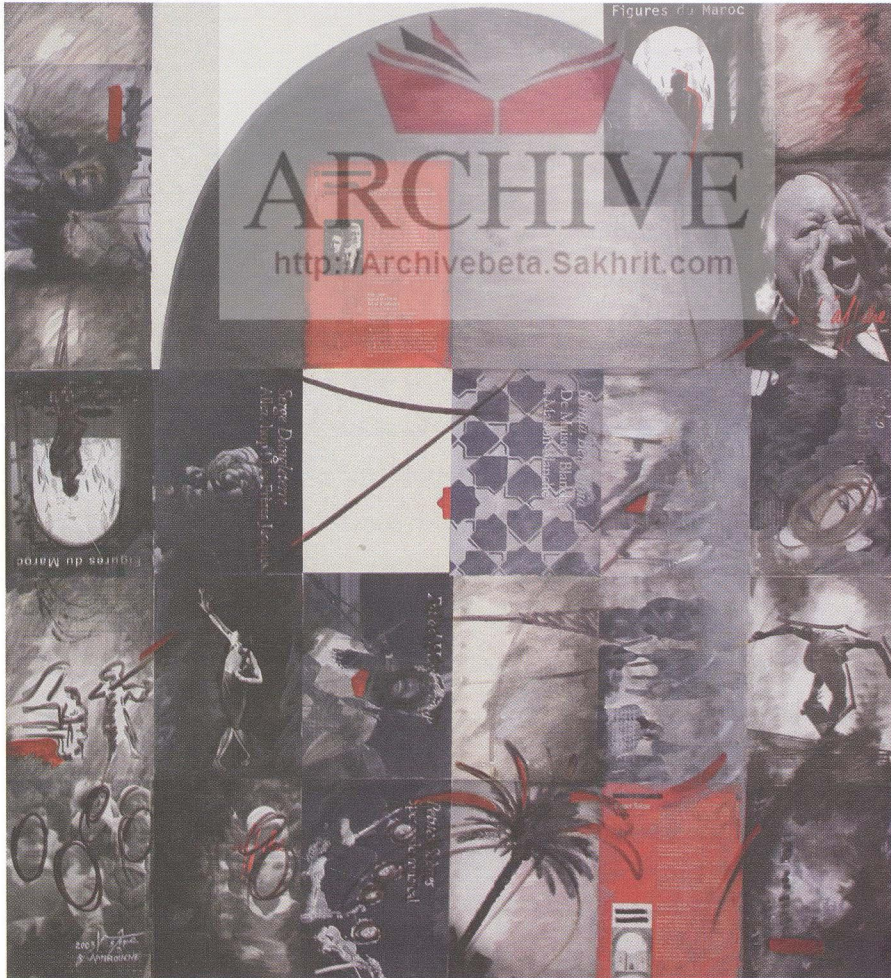
وما يميز هذه الكتابة التجريدية التشكيلية في لوحات بنيونس عميروش، هو تجميع مواد جمالية مختلفة منزوعة من سياقات مختلفة، يبني بها اللوحات، ويضفي الشاعرية على علاماتها، ويزين حلمها بألوان الطيف، والخيال، والتأمل، بفعالية تُركب عناصر أخرى تدخل في سياقات غير سياقاتها الأصلية، فتُدمج فيها الأحجام، وتدخل في تشابكها الأبعاد، وتتموج فيها التركيبات اللونية التي تصير موضوع اللوحة. أو تصير مفردات لونية توضع فوق هذه اللوحة، أو توضع بجوارها مفردات أخرى تتوازي أو تتداخل معها كقصاصات الجرائد، والمقتطفات من بوستيرات، أو الملصقات، أو الصور المنتقاة بعناية من الزمن الموسيقي، والسينمائي، وكلها علامات مأخوذة من أزمنة فائتة، لكنها تبقى رموزاً حية في ذاكرة الفنان عميروش، معها تظل المنشورات السياسية، وملصقات الأفلام السينمائية العالمية، وأغلفة الكتب، والحرف العربي، والرسائل المخطوطة، والطوايع البريدية، والأسطوانات، تمثل ذاكرة للتواصل في هذه التركيبات، فتشكل ذاكرة لمعنى المكان، وذاكرة لمعنى الزمن، وذاكرة لأشكال التواصل الفني مع عالم السينما، وموسيقى البوب، والجاز، والبلوز، والإشهار، والنظم الخاص بالحرف الذي يخرج من بنيته الكتابية لغوياً، ليصير خيطاً نازحاً لهذه الذاكرة فنياً، كما قدم نموذج المعرض الأخير الموسوم بـ «فلاش باك».

والفنان بنيونس عميروش لا يعني باستحضار هذه العلامات نوعاً من القبول المطلق بما تحمله من دلالات، ولا يتصالح مع ما هو جاهز فيها، لأنه يريد تشييد متحف يخص مفهومه لتشكيل كل لوحة، ويريد



التخلص من شتات معاني الأفكار التي لا يريد لها أن تبقى محصورة في ظلال الذاكرة، بل يريد أن يجعل من فعل إحيائها إعادة للزمن الهارب من الزمن الحقيقي، فيسعى إلى إدخالها في الزمن الإبداعي المفترض، ويبني ذاكرة اللوحة بأزمنة تكون جمالياتها أزمنة حاملة يحضر فيها الزمن السياسي، والإشهار، وإعادة استنطاق الذاكرة، والخزانات الخاصة وما تحويه من وثائق، ومستندات، وصور فوتوغرافية قديمة، يعود بها إلى تركيب مفردات أخرى، بعلامات أخرى، تصل إلى اكتمالها المحتمل بعد أن تتم أسلبة أنساق اللوحة / المتحف بهذه المفردات اللونية، والصورية، فتغدو - بعد الانتهاء من تشكيلها - بنية مكتملة الدلالة، تقاوم النسيان، وتتخلص من مرارته، وتعمل على الحد من سبات العلامات، أو موتها، وتحد من الميل إلى إفراغها من دلالاتها المتراكمة في الذاكرة، من هنا يأتي تدخله لإعادة تأويل هذه العلامات يجعله لا ينزوي بعيداً خارج ألوانه، بل يجعله قريباً منها، أو جزء منها، وهو يعبر بالصرخة وبالعيون، وبالمهرج، وبالنخيل، وبتشابك الأيدي، وباللوحة ذات الثلاث لوحات في لوحة واحدة، أو ثمانية لوحات في لوحة واحدة.

وبهذا تسعى كل لوحات / متحف في التجربة التشكيلية عنده إلى إحياء ذكرى الثقافة البصرية في العمل التشكيلي بكتابة تصير قصيدة صامتة لا ينطق فيها سوى حب الإصغاء إلى ما في الدوائر



Série Flashback — collage et huile sur toile. 2003. 100 X90 cm



المغلقة، والأسطوانات من معاني ودلالات إنسانية، والاستماع إلى المربعات التي فقدت زواياها، وإتمام الصور التي نقص اكتمالها بعد أن تمزقت رقعتها، وبهت فيها اللون، والملح، والقسمات، فيتدخل لتعديل شكلها بما يلائم شكل اندماجها مع باقي العناصر التي تجمعت فيها تيمات كل اللوحات المملوكة بسواد اللحظات الملتهبة بالتشاؤم، أو المسربلة بالألوان الزاهية التي تصير سوداء وبيضاء تتشح بألوان الحلم، والحنين، وتطلع إلى رؤية مابقي عالقا في الذاكرة، وكأنها صور مكتوبة باللونين الأبيض والأسود، وتأتي ألوان ساخنة لتلوين هذه اللحظات، وتخرج بها من زمن الحلم والتذكر، والسهو، والانفلات من زمن الضياع، ويقربها من الحالات التي تصل - بخيال الفنان التشكيلي - إلى تجميل ذاكرته في ذاكرة كل لوحة / متحف، حتى لا يظل عالم الإبداع الفني مدنسا بأفة النسيان.

إن ذاكرة اللوحات / المتحف عنده هي ذاكرة تكليم الماضي بكلام يغادر ظلمة الزمن الفات، ويسلط الأنوار عليه بلعبة الضوء والظلال على مفردات النص البصري الجديد، بعد أن نسي أن كل العلامات والرموز السابقة لا تعود بينها مسافات بين وجود سابق، وآخر يتأسس لأن قيمتها، أو موقعها خاص في الحاضر، يتم استبدال شكل حضوره الموروث، بشكل آخر معدل، أو بأشكال أخرى تعاد كتابتها بما يلائم منظور عميروش إلى نهجه في التعامل مع الموروث البصري المغربي والعالمي لتكوين عالم اللوحة بتقنية «الفاش باك» كتقنية سينمائية تراعي توقيف الزمن الحاضر أثناء استحضار الزمن الماضي بكل ما يعنيه هذا التوقيف من رغبة في إنطاق حياة الأشخاص، والكلام، والحركة، ووصف رائحة الأماكن، وعبق المدن، والكشف عن أسرار العالم.

ومن خلال كل ذاكرة جديدة في كل لوحة / متحف، يرتسم بالتركيب، وبالتوليف النصي البصري عالم مدهش يسعى به عميروش إلى التخفيف من صدمة النسيان الذي يطال الزمن الجميل الذي ولى، ويسعى إلى ترويض كلام اللوحة على مصالحة المتناقضات، والمفارقات التي لا يريد أن تعادي لغة الإبداع، أو تسحب منه جذوة التواصل مع المواضيع الأكثر تناسا، أو دنسا، أو غموضا في تاريخ الزمن الإنساني، لأن التشكيل عنده عبارة عن عمليات تتحقق بالمواءمة بين الخطوط، والمساحات، والفراغات في القماش الذي يختفي كأرضية لبناء الدلالي، بعد أن يتحول متحفا يتم بناؤه بناء غريباً يدل على غرابة الجمع بين جمالية التذكر في جماليات العلامات في المتحف وبين الصورة النهائية للوحة.

الذاكرة الجديدة في اللوحة / المتحف هي ذاكرة المعنى الجديد بالعلامات الجديدة التي تعطي للتواصل معناه الجديد اعتماداً على فهم، ونباهة، وموهبة، وصناعة الفنان عميروش لهذه العلامات، وبحدقه يسخر إمكانية الاقتراب أكثر من الإبداع الذي يريده متجلياً في هذا المتحف، فيبدأ سفره المتخيل في التراث العالمي - كتراث إنساني - لبناء متخيل كل لوحة، لأن التذكر عنده يعني النهوض من سبات العلامات، والعيش مع روعة العلامات الجديدة التي عانقت بياض وهيبه فضاء اللوحة بتأثير شعري التفاصيل أثناء التذكر حتى لا تتعود العين على القبول بالبياض المطلق، أو تصبح أسيرة الظلمة التي تصبح معها هذه العين عمياء.

وبين الذاكرة الملتهبة بغنى هذه العلامات الدافقة بفيض المواضيع، وبالذكريات ذات المرجعيات الذاتية، والمرجعيات الاجتماعية، وبين الغرب في علامات الغرب الأسر ببلاغة الصور، وبالتراث العربي الأسر ببلاغة الخط، وتصوير الجسد، اختار الفنان التشكيلي بنيونس عميروش، تيماته الخاصة في التشكيل، ليكتب بها ذاكرة كل لوحة / متحف، ودخل كل ذاكرة تتأسس في اللوحة ذاكرات أخرى يؤلف بينها وبين السياق الذي وضعه لرسم مجال العمل التركيبي للوحة، إما بالسيمترية، أو بقلب الصور، والأجساد، والأحجام، أو بوضعها كما هي، بلونها الأصلي، أو بوضع لمسات لونية فنية على هذا الأصل ليصير مفردة تنتمي إلى باقي مفردات

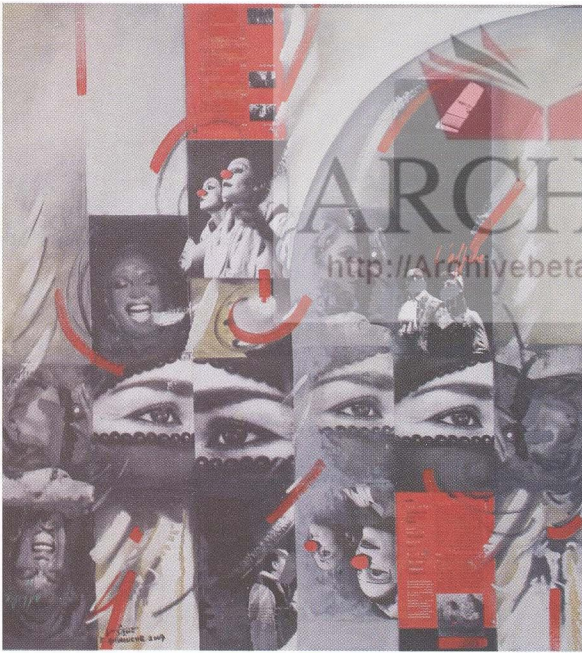
التشكيل داخل اللوحة، حتى توافق وتتناسب مع جمالية التركيبات التي تخضع لها كل المواد المنتقاة للعمل التشكيلي.

والفنان بنيونس عميروش حين يقوم بلصق الكثير من الأشكال، والكثير من الأحجام لتكون خيطاً رابطاً بين هذه الذاكرات في الذاكرة المحورية في كل لوحة / متحف، يقوم بتجميعها بكولاج يستجيب لرؤيته الجمالية، فيُنْهَضُ الذاكرة من غفلتها، ويحيي علامات اللوحة بهذه الذاكرات المتعددة بصمت ينطق باللون، وبدلالات العناصر الملحقة باللون، فيحقق بناء التيمات المركزية في كل لوحاته بالمخطوطات، والأسطوانات، ويحول ماهياتها الموجودة إلى ماهية أخرى تخفي الحنين إلى زمن الطفولة، والصباء، والرشد، والنضج الفني.

يعتمد بنيونس عميروش في هذه التجربة على التجميع، وعلى الكولاج، ويقوم بتركيب الأشياء الملصقة على القماش، يُعالجها تشكلياً، ويُصِرُّ أثناء التدقيق في التوليف. بعفوية وعقلانية. على إنطاق هذا الحنين بكلام المنتقيات والمهمات التي يضعها على القماش، ويُدمجها في فضاء اللوحة كصيغة نهائية يتحول معها التوليف البصري، والتعبيري، والمزاوجة بين الرمزي والصوري، إلى صيرورة إبداعية تمرّ بمرحلة التصوّر، ثم تحديد الرؤية، ثم إنهاء صياغة الفكرة بهذا الحنين لتنبؤ مكانها في الموقف الجمالي لهذه اللوحة /

المتحف، فيبرز مفهوم التجميع كقيمة تعبيرية بتقنية إظهار أسطوانات تنتمي إلى ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، من بينها أسطوانات «الخنافس»، واستعادة «الحاكي» الفونوغراف، كآلة غدت تنتمي إلى الآلة التراثية / المتحف.

إن استحضار كل فن مهذّب بالتروال، وإدماجه في اللوحة / المتحف، هدفه عرض الأشياء الجاهزة، وتقديم الوثائق المصورة، كأسناد تدعم السند الأساس للتجربة التشكيلية في كل اللوحات، وهو سند القماش الذي تدخل فراغاته الأشياء المسطحة، وتوثث فيه ثنائية الأبعاد، أبعاده الممتدة بين نوستالجيا اللوحة وحنينها إلى وصل الذاكرة بالعمل التشكيلي الذي يستعيد هذه الأسناد



Série Flashback \_  
collage et huile sur toile. 2007. 100 X90 cm

كحياة، وكنبض لذاته التي يعود إليها بلهفة، ويطلّ عليها بعشق صوفي بعد تركيبها، يقرأها بعد إنهاء تهئّي اللوحة / المتحف، ويعود إليها ليلمع علاماتها في سياق فني جمالي في هذه اللوحة / المتحف.

معرض «فلاش باك» يؤكد أن بنيونس عميروش مغرم بالبحث، ومهووس بالتجريب وهو يقدم اللوحة / المعرض ليرسم بها ملامح التحولات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية في العالم، فيها يتحدث بلغة العصر، وبها يواكب بكل متحف مظاهر الحضارة العالمية المعاصرة وهي تواجه طوفان العولمة، وهو ما جعل هذه المتحف في كل متحف غنية بالتفاصيل، وبالأحداث المثرية، والصامتة، والموحية بفقدان التواصل بين الإنسان والعالم.



## قراءة شعرية في لوحات الفنان بنيونس عميروش

محمد السرغيني

لا أريد أن أكتب الحروف في جميع تشكيلاتها التي استقرت عليها كتابة الإنسان منذ أول اكتشافه لها إلى الآن. لا أريد أن تكون كتابتي من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين. أريد أن أكتب بطريقة هي فوق الطول والعرض، فوق العمودي والأفقي. أريد أن أكتب خارج الجهة والظرف والمظروف. أريد أن أكتب بعيداً عن الأبجدية المتبوعة بحركات الضبط التي تحدد موضع المكتوب من الدلالة والترميز. أريد أن أكتب بالصوت مباشرة دونما حاجة إلى نقله إلى مجال المسموع فقط. ليس هناك من طريقة ناجعة تفضي بي إلى غايتي غير أن أجعل النطق/التذوق/السمع/الحس/اللمس أداة مطواعة لأن تصبح حدساً. الكتابة بالحدس لا تعبر عنها الرموز «الكالغرافية». إنها كتابتك أيها التشكيلي، كتابتك التي بلورها معرضك الأخير، كتابتك التي لا تقرأ إلا عبر مشاهدة حدسية. من حسن حظي أنني استعنت عليها بما سبق وأن سمّيته أُجْرومِيَّة Grammaire لقراءة حدسية/باطنية (Esothérique) يمكن تطبيقها على لوحات معرضك الأخير، وتتلخّص في أنها قراءة ثلاثية: أولاً قراءة شكلية تهتم بالبحث في اللوحة عن تسعة عناصر هي: اللون والضوء والظل والمحيط والخط والمساحة والحركة والإيقاع والفاصلة، وثانيها قراءة شعرية تهتم بمحاولة ربط الصلة بين هذه العناصر التسعة، وثالثها شعائرية Catéchistique تُتَوْنَم ما هو محسوس بما هو محدوس. أليس أن التشكيل التجريدي كما يمتح من الوعي يمتح من اللاوعي؟ ولذلك اعتبرت أن مشاهدة لوحاتك لا تفي بالمقصود منها إلا عبر هذه التوأمة التي هي خلاصة الاستمتاع الحسي/الحدسي الناتج عن الوقوف أمامها مدة من الزمن لاستكناه ميتافيزيقاها، فماذا كانت النتيجة؟

إن اللون الخام الذي لم يتخلّص بعد من مادّيته الكيميائية الأولية ينسجم تركيبياً مع اللون الذي هو خلاصة مزجه بألوان أخرى بغاية استخلاص تعبير مركّب يساعد الرسّام على إبلاغ ما يريد تبليغه في اللوحة. إن هذا اللون الخام هو بمثابة المعنى الحقيقي الذي لا ينتقل إلى المعنى المجازي إلا بالمزج. لذلك، فهو يكتسي قوته التعبيرية وهو محاط بموتيفات ذات شكل أسطواني تتشابه مع موتيفات من أشكال أخرى يشي حضورها في اللوحة بأن ألوانها ممزوجة مزجاً يهدف إلى نقلها من الحقيقة إلى المجاز. أما الظل فغالباً ما يتركز خلف اللون وتعكس هذه الموتيفات حضوره وكأنه في عمق اللوحة.

أما الضوء فليس بهرجة به تلفت اللوحة الأنظار إليها، ولكنّه هو والتعتيم الخفيف مقصودان من أجل خلق تشابه عياني يفضي إلى تنامي معنى رمزي. وعلى حين أن الإيقاع يهدف إلى إحداث انسجام بين تقنية الإلصاق (أشكال هندسية أو غير هندسية) وتعبيرية الأشكال اللاتشكيلية التي تستدعيها الذاكرة، فهو بمثابة وسيلة ساعدت الرسّام على إدماج الغريب عن الكتابة التشكيلية، مما قرّب بعض اللوحات من نماذج «سالفادور دالي». أما باقي العناصر الأخرى، فيكاد يسير على النمط المألوف لدى غالبية مشاهير الرسّامين التجريديين مع لمسة ظاهرة تدلّ على الانتماء إلى الحلم المغربي في التخيل وفي إنجاز هذا التخيل.





Série Flashback \_\_ collage et huile sur toile, 2004, 140 X120 cm

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

بعد هذه القراءة الشكلية التي حدّدت مكان العناصر التسعة في اللوحات المعروضة، تقوم القراءة الشعرية - وهي الخطوة الثانية - بمهمة الربط بين هذه العناصر ربطاً يمتح قليلاً أو كثيراً من مصطلحات لغة الكتابة بالحرف واغداقها على المرسوم باللون. هنا يتدخّل الخيال ورهافة الحواس والقدرة على فكّ ألغاز الرموز. ذلك أن لوحات المعرض تقترح شيئاً واحداً هو دمج التجريديّ بالسورياليّ والفتوغرافيّ بالتأنيث الفسيفسائيّ والتخطيطات الأرابيسكية بالوجوه الأدمية والأبجدية اللاتينية بالصاقات غريبة تثرى عملية الترميز. تنتهي هذه القراءة الثلاثية بقراءة شعائرية تتغيّى الوصول إلى شيئين اثنين: أولهما اقتناص مكان المتعة في اللوحة، وتتجلى هذه المكان أولاً في وضع اليد على مناحي توأمة الحسيّ بالحدسيّ، وثانيهما الاستمتاع بما يثيره هذا الاقتناص من الارتعاشة التي يحسّها المشاهد في بواطنه ارتعاشة محبّ في حضرة محبوب. لذلك، فهذه القراءة الشعائرية يصعب تحديدها بسبب من أنّها تخضع لطبيعة المشاهد ولدى قدرته على دفع تذوّقه إلى أبعد مدى، وفي هذا يختلف مشاهد عن آخر. وفيما يخصني فهذه القراءة الشعائرية تهبني نوعاً من الإنصات الباطنيّ إلى رعشات أحسها في دواخلي وأنا أكتشف العناصر التسعة واحداً بعد الآخر تتراحم وتلتئم إلى أن تكون كتلة تشكيلية. بعد هذا الإنصات الباطنيّ أجدني مدفوعاً إلى اعتبار قراءتي هذه وكأنها تتمة لما بدا لي أن الرسام أغفله فيها ساعة إنجازها. هي تتمة وليست نقداً لأنها دعوة حاسمة إلى الانكباب على كتابة قصيدة عبرها أنتفّس الهواء الوارد عليّ من الأعلى. ومهرولاً أهرع إلى الكتابة، وماخوذاً بها تختلج في الرغبة في الإبداع.

## الفنان التشكيلي بنيونس عميروش فلاش باك أو عودة مزق الذاكرة الشخصية

بوجمعة أشفري  
ناقد فن

تباغتكم في أعمال الفنان التشكيلي بنيونس عميروش طريقة تعامله مع مزق ذاكرته : التداخل العضوي بين «اللقيات» النابعة من الواقع وبين الصباغة. وتشعر كأن هذه المادة الأخيرة (أي الصباغة) لا تقدم نفسها هي، بل تصبح فقط حاملاً لما تحتزنه ذاكرة الفنان.

من الصعب أن تلج، فنياً، إلى ذاكرتك الشخصية لتسيح في مساربها السحيقة في الزمن.. تسيح فيها عابراً شفافيتها وكثافتها.. تسيح فيها لتعيد اكتشاف آثار خربشة يديك أو رمشة عينيك أو شميم أنفك أو وطأة قدميك...

ومن الصعب أيضاً أن تخرج من الذاكرة بعد اللولج إليها.. من الصعب أن تخرج منها وأنت قابض على مزق اليقظة وأحلامها لتعيد تشكيلها وتكوينها في عمل إبداعي، مهما كان جنسه.

هذه المغامرة ارتادها الفنان التشكيلي بنيونس عميروش. فمنذ عقدين من الزمن ونيف وهو عاكف على الاشتغال الصباغي والتأمل والمتابعة الحثيثة لما يروج في «سوق» الصور. مغامرة كان الفنان يتحاشى الحديث عنها، اللهم مزق منها يبوخ بها للخلان والأصدقاء القريبين منه في دروب الفن والحياة. وما الأعمال الفنية التي عرضت في فضاء المعهد الفرنسي بمكناس شهر يناير 2009، سوى ثمرة هذه المغامرة الجوانية والبرانية للناقد والفنان التشكيلي بنيونس عميروش. فهو يستحضر في عمله الصباغي الخارج عن المألوف، باعتبار الصباغة أو اللون في هذه التجربة الجديدة ختما للعمل الفني.. يستحضر تاريخه الشخصي وعلاقاته مع المرئي والأشياء.. يستحضره انطلاقاً من وعيه العميق بشريط الذاكرة البصرية (كهف الصور وتاريخ الفن).

في أعمال بنيونس عميروش تباغتكم طريقة تعامله مع مزق ذاكرته : التداخل العضوي بين «اللقيات» النابعة من الواقع وبين الصباغة. تشعر وكأن هذه المادة الأخيرة (أي الصباغة) لا تقدم نفسها هي، بل تصبح فقط حاملاً لما تحتزنه ذاكرة الفنان: شذرات مكتوبة غير صالحة للقراءة لأنها معروضة للبصر، أظرفة بريديّة تصبح في منأى عن اللمس، علماً أن الإحساس بتناولها وارد عند المشاهد، أطراف أجساد أنثوية صارخة بالشهوة والشبق، صور شخصيات فنية وإبداعية تعيد إلى الذهن مدى العلاقة القائمة بين ما مضى وما هو راهن وما سيأتي... هذه الأشياء والعناصر وغيرها هي ما يشكل نسيج عمل الفنان التشكيلي بنيونس عميروش.. وهي أيضاً الهيولى والمادة المؤتثة للفضاءات الداخلية والخارجية لمسار تجربة هذا الفنان.. تشعر وأنت تتابع ببصرك هذه الأعمال بأن شيئاً ما خفياً يكمن فيها، يريد أن يعلن عن نفسه ولا يريد..

«آثار ملموسة، لكنها تكاد تكون غير مرئية.

مع هذه الصور التي تتحفز للانقضاء على الحياة يكون الابتكار مذهلاً...»

الصور في عمل عميروش تتحفز للانقضاء على الحياة، لأنها أضحت تمتلك هذه الخاصية من الداخل،



وذلك بفعل تحويل وجهتها وإعادة الاشتغال عليها وتركيبها بانفعال العلاقة القائمة بينها وبين الفنان. هذه العلاقة السرية بين الفاعل / الفنان وبين لقياته Ses retrouvailles (صور فوتوغرافية، مطبوعات، أسطوانات مع الفوليو الذي يحفظها، أغلفة الرسائل، وثائق مكتوبة...)، تصبح في الأعمال المنجزة وكأنها لم تكن من قبل، وكأنها خارجة للتو من العدم...

هل صدورها على هذا الشكل هو نتيجة إخراجها من كهف الذاكرة؟ أم هو نتيجة طبيعية بعد أن مورس عليها التلوين والمسح والخدش والإضافة والحدف؟

إن ما يثير في عمل بنيونس عميروش، بالإضافة إلى ما سبق ذكره، هو التركيب.. تركيب هذه العناصر والأشياء. نحن نعرف أن تجاوز التركيب كتقنية إلى التركيب كأبداع نادر في العديد من الأعمال الفنية داخل المشهد البصري في المغرب. لكن بنيونس في أعماله الفنية الأخيرة، والتي بدأ الاشتغال فيها منذ بداية القرن الثالث المسيحي، أظهر مدى قدرته الإبداعية على تركيب عناصر ذاكرته الشخصية في ممارسته الصباغية التي فتحها على مجالات وتقنيات فنية أخرى (الفوتوغرافيا، الكولاج، الموسيقى...)، موظفاً من أجل ذلك معرفته بتاريخ الفن وإدراكه بمحطاته الأساسية، وهو ما جعل عمله الفني يبتعد إلى حد ما عن إعادة الإنتاج La reproduction وعن «ما سبق رؤيته» Le déjà vu.



Série Flashback, collage et acrylique sur toile, 2010 004

يذهب الفنان التشكيلي بنيونس عميروش في أعماله الفنية هذه باتجاه إعادة طرح سؤال الأثر وعلاقته بالذاكرة.. وسؤال الأثر في الفن يضعنا دائماً في مواجهة سؤال الإبداع أو سؤال الميتافيزيقا: هل الأثر هو صورة الأصل الذي لم يعد موجوداً؟

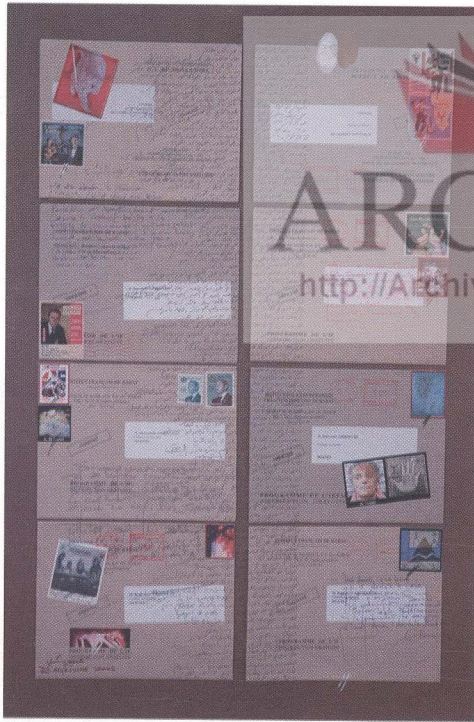
إن الفنان الذي يتدثر بسؤال علاقة الأثر بالأصل هو تماماً مثل ذاك الشاعر الذي قال ذات رمشة عين: «من السهل أن ترسم هاتين العينين المتعبتين / لكن من الصعب أن ترسم الألم في الداخل.. / أخشى أن تنسى كل ما يتعلق بي / لذلك، من فضلك، أنظر إلى هذه الصورة بين الحين والآخر».



## في معرض بنيونس عميروش بالرباط كولاج لاحتواء العالم واستعادته

عبد الحميد بن داوود

بنيونس عميروش هو أحد النقاد التشكيليين المغاربة الذي صنع اسمه في ساحة النقد الفني، انطلاقاً من حمولته المعرفية وثقافته الفنية البصرية، باعتباره باحثاً في الفن التشكيلي، وهو إلى جانب هذا، وفي صلبه، فنان تشكيلي ممارس راكم العديد من الأعمال والتجارب والمعارض، لذلك، لا بد وأن المتجول بين أعمال معرضه الأخيرة سيفاجأ بأنه يقف أمام لوحات تحمل الكثير من الجديد والمغاير والمختلف، هكذا تضعنا النظرة الأولى الماسحة لأعمال المعرض أمام الموسيقى و أمام السينما و أمام الغناء، و أمام المهرجين... أي أننا نجد أنفسنا أمام تجميع لعدة فنون في فن واحد هو التشكيل. لكن بأية تقنية يستطيع التشكيل أن يجمع من كل فن طرف كما يقال؟



Série Flashback — collage et graphisme sur papier. 2008. 70 X50 cm

إنها تقنية الكولاج، وإعادة إلصاق الملصقات داخل فضاء اللوحة وتوزيعها وفق رؤية جمالية لا تخطئها العين، إنها إعادة إلصاق ما التصق بالذاكرة واستقر في مكنون الوجدان، أو إنها محاولة لكتابة فصول من السيرة الذاتية تبتغي احتواء العالم أولاً ثم دمغه بطابع مغربي يجعله مهضوماً من طرف الهوية، هكذا يتجاوز في اللوحة وجه المهرج ووجه المغني ووجه الممثل مع القوس ومع الأسطوانة وغلافها ومع الزليج المغربي، لكنها مجاورة مموسة بتدخل الفنان عبر لمسات ريشته، وعبر تخطيطاته فوق الوجوه والأسطوانات وفوق كل ما ألصق فوق سطح اللوحة، كما أن الموسيقى لا تخطئ التوزيع أفقياً وعمودياً حتى تكاد العين تضيق بين حدود المرسوم وحدود الملصق، ذلك أن ذات الفنان هنا هي التي تكتب سيرتها، وتتفاعل مع كل ما التصق بها، وتضفي عليه من ذاتيتها، لدرجة يكاد معها القماش يتحول إلى ذات، هي ما التصق بها وما أبدعته حين تفاعلها.

ولأننا هنا إزاء الاسترجاع وإزاء الذاكرة، ولأن الشيء بالشيء يذكر، كما يقال، فإن اللون هنا يذكر باللون، وهكذا ينتقل لون ما من مطبوع أو ملصق ما، إلى مكان أو أمكنة أخرى من اللوحة، كما تنتقل العدوى، لولا أنها عدوى فنية وجميلة وساحرة، إن من الجمال لسحرا.

إنه فعلاً معرض مغاير جديد، مختلف وأليف، حتى لكأنه يفضح ذاكرة الواقف أمام لوحاته أيضاً.

# تماهي الرغبة والذكرى في لوحة/مرسم الفنان بنيونس عميروش

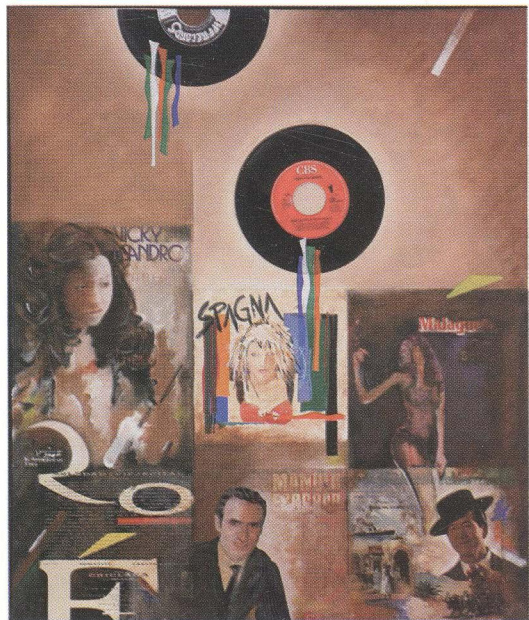
أحمد لطف الله

عند مطلع الثمانينيات من القرن المنصرم، بدأ الفنان بنيونس عميروش حياته الفنية رسّاماً تشخيصياً، تتمتع لوحاته بأناقة وصفاء الفن الكلاسيكي، وخلال هذا العقد من الزمن، ما فتئت شخصه تحاول أن تتخلص من جلدتها، وتسعى أمكنته إلى الانكفاء على جدرانها وطلولها، من أجل أن تفسح هذه الأمكنة وتلك الشخصيات المجال للتعبير التجريدي الذي ترعرع في وجدانه آنذاك. ومسكوناً بهاجس البحث عن رؤى جمالية بكر لارتياح آفاقها، أخذت مراحل مساره الفني تتشكل وتتعاقد فيما بينها، فكانت الأعمال الفنية ذات الطابع الغنائي، والتي راقصت خطوطها التواءات الجسد، وطوّعت أشكاله العضوية لصالح تصور جمالي أخرج الجسد من نثريته الباردة ومنحه الاستعارات الدافقة التي تمنحه صفة الجسد الفني. ومع توالي اللمسات، ومعاقرة الفرشاة، تحوّلت تلك الأشكال الجسدية إلى ضربات منحنية، وخطوط سائلة متمائلة، ضمن ما يمكن أن يُعتبر جسدانية Corporalité موعلة في التجريد، والتعبير، وإلى جانبها نعثرت على تلك العلامات والرموز الواشمة للجسد الغابر في اللوحة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



سérie Flashback \_ collage et acrylique sur  
toile. 2008. 71 X60 cm



سérie Flashback \_ collage et acrylique sur  
toile. 2008. 71 X60 cm



وفي معرضه الموسوم بـ «فلاش باك» (مكناس 2009 / الرباط 2010) فإن المنابع الجمالية للأعمال الفنية التي قدمها الفنان بنيونس عميروش تعود إلى تجربته المرحلية التي اشتغل فيها حول العلامة في منتصف التسعينيات. فاستناداً إلى خلفية fond مونوكرومية متدرجة، مُحَمَّلةً ببنية هندسية مختزلة، ينتظم الحرف والرمز وترسيمات الوشم بمختلف تجلياته. وعبر آثار اللمسات الموجَّهة والتلقائية، يندمج التخطيط الحركي إلى أن يخرق حدود اللوحة. وفي اندماج عنصر التكوين، تتمثل العلامة التراثية عنده كوحدة ديناميكية تعمل على إحداث توافق بصري متكامل، وتوجه حركية اللوحة داخل نسيج منظم وعفوي في نفس الآن، لتضفي على اللوحة مسحة تعبيرية مُلَفَّتة، مؤلَّفة بضخامة الإيقاعات ورشاقة التضادات وقوة اللمسات.

خلال هذا العقد الأول من الألفية الجديدة إذن، يخوض الفنان بنيونس عميروش تجربة الاشتغال حول «الذاكرة»، من خلال الامتدادات في الذات، وسبر مخزونها من «الحنين» الذي منح هذا الأفق مساحات هائلة من التأمل، عبر أسانيد ماضوية: صور فوتوغرافية منجزة بالأبيض والأسود، أسطوانات، وثائق مصورة، مسودات، مطبوعات، أغلفة وغيرها من الأسانيد التي يعتمد الفنان في صوغها على تقنية الكولاج. فالانتماء الفني الجديد للصورة الفوتوغرافية في هذه الحال يمحو عنها صفة الكلية ليُجعل منها جزءاً من كل، ويتداخل التغطية واللون ضمن عملية تكثيف الضوء، ينزاح السياق المشهدي لصالح البعد التجريدي المنسوج بحس المتخيل في تآلف متجانس مع جسد الصورة/اللوحة. ومع تكرار الصور، تتوالى التوليفات اللونية والشكلية، فينتظم إيقاع العمل، ويتأسس نظامه الجمالي الخاص باستعمال مواد مختلفة، تكون الصباغة إحداها فقط، ليغدو كل عنصر داخل اللوحة مزدوجاً، حيث اللون هو المادة الصباغية ولون طبيعة السند. وبنفس الصباغة تتحدّد الخطوط والأشكال والأحجام والأفضية والضوء. ولعل مزاجاً هذين القطبين: التدخل التشكيلي الصباغي والأسانيد المختارة بدقة، هي ما يخلق للوحة مفاهيمها الخاصة. وبصيغة أخرى، فإن التدخّلين اللوني والشكلي يعملان على تحيين «المادة النوسطالجية» باقتطاع العمل الفني من الماضي لوضعه في الحاضر، بالضبط على حافة شرفة المستقبل. وهكذا يتراجع المكان (القماشية) ليفسح الفضاء للزمن الذي تداخلت مراحله وتشكّلت لتأسيس زمن بصري يشعّرننا برغبة الإقامة في صرح الذكريات، دون أن تتعرض حواسنا لصدا العتاقة.

تبني هذه الأعمال الفنية إذن، فضاءها الجمالي الخاص، مسنودة بالبلاغة المشعة من تعابير الفنون: الموسيقى، السينما، الفوتوغرافيا، مما يضاعف من القيمة الفنية للوحة لأنها تختزن ذاكرة الفنون، وتمنح الفنان مساحات استيطانية متميزة للاشتغال، فنرى المعالم الموسيقية للأزمنة الجميلة ذائبة على القماشية، وعمالقة السينما العالمية يراودون الشكل واللون، بينما يتمفصل الجسد المصور فوتوغرافياً ليخلق رقصاته الساحرة داخل إطار اللوحة، وهكذا لا تغدو اللوحة متحفاً فحسب، بل متحف ومرسم أيضاً، على حد تعبير الناقد الفني عبد الرحيم كمال (كاتالوغ المعرض، رواق محمد الفاسي، الرباط، دجنبر 2010).

إن المعالجة التشكيلية النافذة لمتواليات الأسانيد المعبرة بطبيعتها، والمتجانسة على مستوى اللون والنوع، خلقت من تلك المواد محفّزات فنية جعلت مقدرة الفنان عميروش ترتبط بالرغبة في تحديثها، ومنحها زمناً جديداً. لكن عندما تطل علينا من وراء سلاسة اللمسات اللونية ملامح وجوه الأغنية الفرنسية الكلاسيكية فإننا نكتشف أن الفنان يريد أن يمزج -على حد تعبير الشاعر إليوت- الذكرى بالرغبة. إنه التوق إلى الصورة القديمة والرغبة في تحويل حقبها الإبداعية. إنه الحافز الباطني الذي حرّك دواخل الفنان بنيونس عميروش.



## شاعر قد من كلمات ومودات

عبد النبي دشين

شهادة

وتلوين قتامة الوجود.

ذات قصيدة متخنة بالوجع والخيبة، كان على موعد مع الرحيل نحو مراهق يعيد فيها ترميم شروح ذات ظلت منذورة لحب الآخرين والاستكانة لوهم الطمأنينة. كان القرار جاهزاً، وكانت جلسة البوح به مقهى «الخضراء»، بمرس السلطان وقتها أحسست بأننا سنفتقد واسطة عقد شلتنا الأسبوعية وأن الشاعر ضاقت به المدينة والأحبة والقصيدة، وأن موسكو تنتظره مطهراً للاغتسال مما علق بالروح من صدا الخيبات. ولأنه عودنا وروضنا على ألا نتملك من نحب تواطأنا معه في صمت على رحيله إلى غابة الثلج، حيث كانت موسكو تستعيده نصاً وشخصاً، واستعادة جذوره في شجرة أنساب بوشكين / مكايوفسكي ايفنشكو. وناتشا المرأة / القصيدة، فتلبست نصوصه بأوراق الخريف على إيقاع خشخشتها، وندف الثلج، والقبعات الصوفية وحرارة الفودكا وكسارة البندق وعزلة محطات المترو، ورقصات البجعات، كان وقتها يستعيد ادريسته الملياني المناضل على الطريقة الشعرية الحريص على الإقامة في المسافة الفاصلة بين نقاوة المبدأ والتباس حسابات المناورة في الانعطافات الغامضة، يلوذ بعزلته ويسكن قصيدته مأواه الرمزي ناسكا زاهداً في الهرولة نحو كراس دارة قد تصيبه بدوخة تفقده بوصلة الاهتداء إلى النص.

وهو الذي لم يفقد أبداً حبله السري لمسقط

خراشي تكاثرت عليه الظباء، فما درى ما يصيد من الكلمات التي ينفخ في روحها ما يقطره من روحه حيي بشوش، يلقاك بنظرة تشع طفولة واحتفالاً، تحضنك أبجديته في الترحيب قبل أن تضمك ذراعاه، ألفة تزرع كيانا دفناً، كما كلماته المعمدة بنسغ اللحظات الأسيانة في تحسر على زمن ولئ، ولم يخلف سوى قصيدة عزلاء تعاند الوجود والعقوق وقتل أبوة لم يدعيها ومشيخة تنصل من جبتها. يدفعنا نحن -مريديه - إلى الاقتناع معه بأن ما في الجبة غير القصيدة...

لا يمكن أن ترافقه دون أن تصاب به، يعرف كيف يوزع مودته بين أحبته وقصائده والواو للتماثل لا للعطف. فهو أسلوبه نفسه، تضاعفه قصيدته، يمتد فيها، يتسرب عبر مسارب بيضات نصوصه، منتظراً قارئه الافتراضي ليكمل معه دورة الالتذاذ ببهاء انكشاف ما تخفيه قشرة اللغة.

أحس به دوماً يطارد قصيدة يستقطرها غيمة مكايوفسكي

نصوصه تخلق كما المياه الجوفية تظل تحضر عميقاً حتى إذا استوت، أوجدت لها مسرياً تنفلت منه لتسكن الوجدان، قصائد نستمرنها، تتلمظها، لتسقى كل حواسنا، لتسكننا مسربة بأناقة لغوية باذخة، تخلصنا من أسر الرتابة وقبح الواقع، تعيننا على تحمل رداءة الحياة المكررة، وتدرّبنا على الحلم

أيام الدراسة الجامعية أو موسكو التي أعانت على  
الإصغاء لنداء الأعماق أو البيضاء التي استضافت  
الاحتراقات والانكسارات التي وقف أمامها مشدوها  
بنظرة طفل تفككت قطع لعبته وكان قد توهم  
أن وضعه للقطعة الأخيرة يجعله ينتشي باكتمال  
البناء ليتهاوى كل شيء ويغدو قبض قصيد ، رحلة  
جابت كل تضاريس الألم والأمل ، شاعر لو لم يوجد  
لأوجدناه، لنبرر شغفنا وحبنا لنصوص تقول وجعنا  
وتذرورماد خيالاتنا :

وهو في زحمة العابرين

واقف بانتظار

وفي يده باقة تحتضر

دفينة ليس تفيق

نحن أيها الأعز نحضنك وفي أيدينا باقة حب

لكن لا تحتضر حية يانعة نغرسها جهة القلب ، نسقيها

كلمات نحرض على الايخذش صفاءها .

القلب البيضاء/ ذات العمق الرمادي مغارة الألم،  
يعوده الأبدى، عاد للمحق الثقافى لجريدة<sup>٣</sup> البيان  
بعشق صوفي ينضد الحروف الرصاصية يدخل  
المطبعة موزعا مودته على كل العمال لتصير اللحظة  
قصيدة جماعية، يوم مضمّن وشاق ينتهي بسحب العدد  
والاطمئنان على مواد الأصدقاء، ينسحب في صمت  
متأبطا محفظته جلدية بهت لونها هي حافظة أسرار  
نصوصه والنصوص المقترحة للنشر ، يبدأ التدقيق  
اللغوي والتصويت الإيقاعي، يمتلك أذنا خليلية لا  
يخترقها اللحن ولا الكسر لم تسلم اللغة الروسية  
معه من الاستحمام في بحر الخليل ، عاشق للغة  
سائس لانفلاتها، شاعراً في النص والحياة لا يزال،  
ذاكرة متوهجة بألف اللحظات الجميلة حريض  
على ألا يتذكر إلاها ، في لحظات شجنه تعبره مراتع  
الصبا بتأزة وأيام القبض على الرمل بفاس المنساب  
حلما وعشقا وهباء أو بدمشق ذلك الزمن الجميل ،

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

## سحر العبور لأحمد شراك

إدريس كثير

شغف أجمل ما فيه ليحافظ على شغفه هو أن يتجاوز الحدود والتوصيفات.. فالإبداع المجدد هو الذي يأتي تجنيسه فيما بعد.

معارج العبور كمدايح العبور. سيولوجيا المعراج سلم أو مصعد نحتاج إليهما في كل الرحلات وأشكال العبور: (سلم الطائرة، الصعود إلى الباخرة أو إلى السيارة..) أما المدايح فمن درج أي صعد في المراتب. والدرج ج مدايح وهو مسطح فسيح في أرض المطار تدرج فيه الطائرات إقلاعا وهبوطا.

أما المعنى الآخر والعميق للفظتين نجده في المعراج بمعنى الإسراء وفي الدرج بمعنى « ما يكتب فيه طوى الدرج وختمه » أو ما يقرأ دفعة واحدة بلا تهج. المدرج ج مدايح هو أيضا الورقة التي تكتب فيها الرسالة. أو الورقة التي يدرج فيها اسم الكاتب.

إن القراءة السوسولوجية للعبة الأولى لهذا الكتاب تلزمننا بمستويين فيما يسمى بميثاق القراءة. المستوى الأول هو المعنى المباشر للفظتين حيث نتساق وراء آليات السفر وعتاده ومتطلباته.. أما المستوى الثاني فهو زينة الكتابة والإبداع؟ ومقام العبور وتيهان الربوع. فيه يتحول المعراج اسراء في سمو الكتابة والمشاعر والاستلذاذ. ويتحول الدرج إلى رق وطرس وقرطاس تدون فيه كتابة السمو ولذة المشاعر.

سحر « معارج العبور » يكمن في إدراج الرحلات والزيارات والأمكنة والأفضية في مدايح الخيارات

يعد هذا الكتاب كتابا مفتوحا، لا لأن صاحبه إرتأى أن يجعله كذلك ويضعه في أجزاء

(وهو لم يعلن عن ذلك صراحة) وإنما لأن مادته تفرض مثل هذا الإنفتاح. فهي مادة الرحلات المتجددة ووصف الجغرافيات المتعددة والعبور من بلد إلى آخر. مادة مفتوحة على الإستمرار مادام المستقبل يدوم طويلا. نفس الإنفتاح يطال تجنيس هذا النوع من الكتابة، فلا يجعل منها حصرا « أدبا للرحلات»، ولا « سيرة ذاتية » للمدن، ولا « أسفارا إثنوغرافية.. » ولا سوسولوجيا حضرية.. ميزة هذا الإنفتاح هو قدرته على تجاوز التصنيفات الجنسية التي تفرض فرضا على الكتابة، والإنفلات من ضغط خصائص هذا الجنس أو ذاك.. وأخذ قسطا من الحرية في الكتابة، وإغراءاتها. كتابة تمزج كل هذه التوصيفات باعتبارها « أحوازا للعبور الهوامش الشكلية ) وتروم ولوج « أحواش العبور (داخل الأمكنة) في ضرب من الإلتباس الجميل.

يعثر القارئ لهذه النصوص الملتبسة على ملامح أدب الترحال، وعلى ضرب من السيرة الذاتية للمؤلف والمكان وعلى مميزات المستكشف الأنثولوجي وعلى خصائص الخطاب الحضري.. كما يعثر على كتابة متمردة حتى على التخصص. ليس من الحتمية في شيء أن يبقى السوسولوجي كذلك في كل كتاباته؛ لابهجة أن بعض علماء الاجتماع كانوا شعراء أو أصحاب رواية ولكن بذريعة أن الكتابة



اختبر المعتقد والتقاليد والمعاملات.. وأحرز تسامحا إنسانيا لا مثيل له. يمكنه إن استثمر ثقافيا أن يتحول إلى دبلوماسية ثقافية تكون قادرة على تجاوز كل الخلافات.

أما زيارة ليون.. فكان مفتاحها هو الثقافة السينمائية، وبالضبط مشاهدة شريطين الأول للمخرجة المغربية فريدة بليزيد (باب السماء مفتوح) والثاني للمخرج الفرنسي برتراند تافارنيي (ساعاتي القديس بولس).

الأول يحكي سيرة فاس والثاني سيرة ليون، وبينهما تقاطعات صريحة: المدينة القديمة المدينة الجديدة؟ الوادي الذي يشق المدينة إلى جهتين، والمعالم والمتاحف. كمتحف لوميير (السينما) في ليون ومتحف البطحاء بشجرته الأسطورية بفاس.. الخ.. كل هذه الثمالات والتشابهات أخصبتها المقارنة.. بين مشروعين ثقافيين مختلفين يجمعهما فضاء المتوسط.

تميزت زيارة نيويورك ببعدها الأكاديمي الثقافي. لكن أ. شارك لم يثر الحديث حول المساهمة الثقافية للوجد المغربي والذي كان في طبيعته المرحوم ع. الكبير الخطيبي عضوا وموضوعا ولم يتساءل عن الأثر الذي تركته هذه المساهمة في الجامعات الأمريكية - ربما فعل ذلك في مكان آخر- بل فضل الحديث عن سيرة يوركا الجديدة كما تلهج بها المدينة كمرأة، بغير قليل من النقد وكثير من الإعجاب.

إذا كانت قراءته لمدينتي قرطبة وليون إيجابية في عمومها رغم الملاحظة النقدية للتواجد الإسباني في سبتة ومليلية؛ فإن رصده للامح يوركا الجديدة كان يجمع بين السلب والإيجاب وبين النقد والإعجاب. كل نيويورك تطاردك إن كنت من محبي الانتشاء عبر الملغوظ الأبيض لكن جل نيويورك تغني للمارلبورو في وسائل الإشهار (سحرية هذا الخطاب يستلذ بها في الجنوب والعالم الثالث على الخصوص). إن كان هذا الخطاب يفتك بالأبدان هناك فالمنع يحث على غزو البدانة لأجساد أهل نيويورك هنا. ينضاف

الرمزية. إدراج الأنا في الآخر، واستدراج المكان في الزمان وتدرج النصوص إلى أن تصل إلى درجة عليا من التناس.

تحكم في تصنيف مادة الكتاب زمن كتابتها وإنتاجها من (1993 إلى 2008). وهذا مقبول بالنظر إلى تسلسل الرحلات وتدرج معارج عبورها. لكنه ليس التصنيف الوحيد والممكن. يمكننا أن نتجاوز الكرونولوجيا الخطية ونعتمد على كرونولوجيا جغرافية؛ كأن نصف الرحلات والزيارات إلى الديار الأجنبية (إسبانيا، فرنسا، أمريكا) من جهة ثم تلك التي كانت إلى الديار العربية (سوريا ولبنان، الجزائر، الكويت..) من جهة أخرى ونختم بالزيارات التي تمت داخل ربوع الوطن (وجدة، فاس، الحسيمة، أرفود، الراشدية، تزممرت، البيضاء، العيون).

والغاية من استبدال التصنيف والترتيب ليس فقط طريقة أخرى من طرق القراءة والاستمتاع وإنما هي وسيلة أخرى لحصر وجمع الموضوعات جمعا مكانيا لازمانيا للكشف عن سر سيرة الجغرافيا الذاتية؛ وللوقوف على كيفية تعامل الأنا مع الآخر وتمييز التقديرات الإنسانية عن التقديرات الغيرية، لاستخلاص ما يمكن استخلاصه من دروس.

العبور إلى أوربا (الأندلس / ليون) وأمريكا (نيويورك) لم يكن برغبة سياحية ولا استجمامية. بل تحكمت فيه دواعي بيداغوجية ثقافية. فزيارة الأندلس كانت لوقوف التلاميذ على التسامح فيما بين تعايش الديانات الثلاث؛ اليهودية والمسيحية والإسلام في إسبانيا. رغم تخارج هذه الثقافات بهيمنة المسيحية وهامشية اليهودية ومحاولة التقليل بله الإقصاء للثقافة الإسلامية. كان هناك قاسم مشترك لا يمكن إغفاله. هو الإنسان أو النزعة الإنسانية كما سبق لابن رشد أن جسدها ومعه ابن ميمون ثم فيما بعد غارسيا لوركا.. هذه الإنسانية تجلت في تمديد حضور لوركا على المستوى الرمزي إلى الآن وفي الإحتكاك الإنساني من خلال الإقامة عند العائلات الإسبانية، ذات الاختلاط الذي

يصادر على هذه الطموحات بالإيديولوجي الفضاض ولا بالأمني العاطفية الفارغة. إنما ينصت إلى الخصوصيات ويقراها بمهماز جغرافيا هذا البلد أذاك.

فالجزائر المهيبة تتجاذبها خطابات متصارعة متباينة. خطاب الشهداء الذي دجنه العسكر وخطاب الموت والقتال الذي عمدته الأرباب. وبين هذا وذلك يتوارى الروائي صاحب الخطاب الحضاري وراء إسم امرأة (ياسمينه خضرة). من هذه الخطابات تنبثق المقامات، مقام الشهيد مضخرة البلاد، ومقام الخطاب دليل المستقبل ومقام التماهي تشابه أطراف المغرب العربي في اللغة وفي المدن وفي التواصل اللهجي وفي كثرة الجرائد والمطبوعات.. ومقام الوفاء؛ إشكالية الاتحادات الأدبية والفكرية بمحاولة وأد الديمقراطية، واستئساد خطاب السلطة وبقر حرية الرأي والتعبير، وممارسة الكواليس والمناورات وغض الطرف.. ومع ذلك مازال هناك ذلك البعد الإنساني أو الانسي الذي يلمس في عامة الناس وبعض الأشخاص بدفئهم ومحبتهم وإكراميتهم.

مقام تونس ومدخل تهجي علاماته موضوعتان؛ موضوع المرأة وموضوع الفلسفة. وهما مدخلان أوليان لكل حادثة ممكنة. استطاعت تونس أن تقطع شوطا في تحرير المرأة أن تنسلخ من ذاكرة البايات وممارسة التفوق الذكوري حتى في الممات وأن تؤسس لنفسها جمعيات نسائية لاحظنا حضورها المتميز في الربيع التونسي الأخير. المدخل الثاني هو دعوة الحكمة في الثانوي إلى التفكير: «أنا أفكر» عنوان كل فلسفة تريد أن تستقل بموضوعها ومنهجها.. وهي دعوة لبناء عقلانية ربما هي التي كانت السبب الخفي في هذه اليقظة التي اندلعت من تونس. سؤال المرأة وسؤال الفلسفة، عنوانان لنزعة واحدة هي الإنسانية.

إذا انتقلنا إلى الشرق العربي (الشام مثلا والكويت) ستتحول إشكالية المغرب العربي إلى العالم العربي. لكن، ووعيا بفشل الخطاب الإيديولوجي

إلى هذه المطاردة المزدوجة خطاب غير مأثوف عن الحرية والنصر والإعتزاز إلى حد الشوفينية من خلال تمثال الحرية ومن خلال جثة سفينة حربية استعراضية. ألا تضاف صواريخ «كروز» إلى هذه الإحتفالية بعد فتكها بالخليج وصحرائه؟

يوركا الجديدة ككل المدن الأمريكية الأخرى فيها ناطحات السحاب، الشوارع الفسيحة المديدة، التقسيم العمراني العقلاني، استمرار الحياة ليلا ونهارا تعايش كل الأجناس في يافطة يانكية واحدة. لكن هناك من يعاني من حرقة الانتماء والهوية لولا فوييا الإرهاب (11 سبتمبر هو ما يبررها) والتي تترك مسحة حزينة وكئيبة بله عنصرية على نيويورك وغيرها في معاملات المطار والإحتياطات الأمنية. كانت يوركا الجديدة سعيدة في شموخوها الثقافي، الإقبال العارم على المسارح والأوبرا، على الرقص والموسيقى. وتزداد المدينة افتخارا وجمالا حين توصل أبواب المحلات التجارية ليلا لتبرز الكتابات الملونة الجميلة المسماة الكرافيتيا وتتضاف إلى ما يوجد مخطوطا سلفا على الجدران. مدينة اتسحت بأهداب خطاب فني تشكيلي ولفت أطرافها في خمائل ألوان وأطياف لا تضيرها في شيء التيمات الجنسية أو المتبذلة التي تنطق بها بعض أقمصه الشباب. من هذا الإفتتان بهذا البعد الفني والثقافي تأثر أشارك وصاغ موضوع أطروحته في الدكتوراه. (أنظر الكتابة على الجدران..)

كل أسباب الترحال والنزول في البلدان العربية كانت ثقافية من مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب بالجزائر مروراً بالثقافة في تونس، إلى الملتقيات الشعرية البابطينية بسوريا ولبنان والكويت.

بديهي أن الحديث عن الجزائر وتونس سيكون في سياق الأمل الذي ينتظر تحقيقه في إطار المغرب العربي؛ كما أنه من البديهي أن يأتي الحديث عن سوريا ولبنان والكويت في سياق وحدة العالم العربي..

لكن الباحث في السيرة الذاتية لهذه المدن لا

سر الكويت العاصمة أنها تحتضن كل هذه الخصائص وتمزجها بملامحها الرمالية الصحراوية، وبخوفها على الدم الكويتي، وبيحثها عن حام يحميها (دليل الخوف هجوم العراق المشين) وبحفاظها على خصوصية ما هو أنثوي.. هذه الأسرار هي السيرة الحقيقية للكويت.

وأخيرا الترحال داخل ربوع الوطن.

هي رحلات أخذت شكل عبور لا من مدينة إلى أخرى؛ وإنما من الذات إلى الآخر. في تزامرت تصالحت الذات مع آخرها في سيرة جغرافية استثنائية؛ في وجدة تقاطعت سيرة الكاتب الذاتية مع سيره المدنية. في فاس ذهلت الذات لتعوبة العبور إلى سر القصيدة. في الحسيمة اندهشت الذات أمام جغرافيا غاضبة.. في البيضاء فرحت الذات بتداخل الذات القحة في العيون تفقدت الذات نصفها الجغرافي وفي الراشدية افتقدت نصفها الآخر.

موضوعات وتيمات عدة، تقابلها مشاعر وانفعالات جمّة؛ تشكل لحمة هذا النوع من الكتابة.. وسداها إذن.

إذا كان سر سيرة الجغرافيا يكمن في الإستمالة التي يمارسها مكان ما، بانتقاله من المادة إلى الصورة الرمزية، وبامتلاكه لغرض ما يعرض نفسه لكن بمواربة الإدراك والتواصل.. فإن كل المدن التي طالها العبور في هذا الكتاب هي من هذه السيرة. إلا أن الكتابة عن المدن المغربية كان فيها نوع من التماهي بين الذات والموضوع.. سيرة ذاتية داخل سيرة جغرافية. قمة هذا التماهي نراه في كتابة رسالة اعتذار إلى مدينة وجدة؛ الطفل المستعاد الذي أغوته قصيدة أخرى وتمنعت عليه بيوح بسره من خلال الكتابة.

القومي والسياسي في تحقيق الحلم؛ يحلم المثقف الآن بشموخ الأدب والثقافة في الشام ويقف مبتهلا أمام تلك العزيمة. فرغم الحروب والدسائس، شمخت لبنان واستمرت في الريادة الثقافية.. والسبب في ذلك يعود إلى «الباء». أجل توجد في لبنان وبيروت وبعلمك (وفي البقاع و الجنوب والنبطية وطبرجا وبيت ياحون الخ.. الباء لا تكتفي بالجربل تتعداه إلى البدل والسببية والمصاحبة والظرفية والإستعانة والقسم والإلصاق والتوكيد... إن تخلخت كل هذه الوظائف بان لب لبنان وسره.

أما دمشق فزيارتها كانت بالعطف بالمصاحبة أو التعدية والإلصاق وقرأت بعين فاس. جامع الأمويين من خلال جامع القرويين، الأزقة الضيقة بضيق الأزقة سوق المحمدية بسوق العطارين. تماء أصرتة تلك «الشهامة التي لم تمحها الأزمان وفقدت بريقها في الإنسان الآن».

كنا نعتقد أن المساحات الجغرافية الكبرى وحدها تصنع التاريخ وتتيح التقدم. ولم يخطر ببالنا أن يتراجع ذلك المد القطبي والترابي خاصة إذا كان لا يحترم الخصوصيات حتى لانقول الهويات. إن البحث في سير الجغرافيات يثبت لنا أن البقع الصغيرة والضئيلة ترايبا يمكنها أن تتجاوز صغرها ومحدودية فضائها وربوعها لتغدو كبيرة وارقة متعالية. أن تنقل من حجمها المادي إلى ترجمتها الرمزية. هذه هي حال الكويت. (تصغير كوت أي حصن) هذا الجزء الصغير في الخليج العربي، له امتدادات ثقافية كبيرة في العالم العربي. سر تحقيق هذا الإمتداد الرمزي هو إدراك محدودية الذات لكن بفائض خير كبير يمكن اقتسامه وتوزيعه. خاصة إذا برزت ونبتت أسماء تعرف معنى الإقتسام والاستضافة.





# في وداع عالم المغرب الكبير الأستاذ عبد العزيز بن عبد الله

محمد بوخزار

في حقه معايير البيروقراطية الإدارية العمياء؛ هو الذي صرف جهدا كبيرا من حياته من أجل إضفاء الهالة العلمية التي اكتسبها مكتب التعريب، كأحد المؤسسات البحثية الناجحة والناجعة التي أحدثتها الجامعة العربية، بفضل ما أنتجه المكتب من أبحاث رائدة بتوجيه من الراحل، وما روجه من كتب ومنشورات ودراسات رائدة عن اللغة العربية.

وتشهد أعداد مجلة «اللسان العربي» التي صدرت في عهده على الإضافات النوعية والتأسيسية التي حظت بها الدورية التي ما زالت معتمدة كمرجع لا غنى عنه في مجال الدراسات اللغوية العامة والمقارنة، وخاصة المباحث المتصلة بصناعة المعاجم، والإشكالات والصعوبات التي واجهت المشتغلين في هذا الحقل الذي أمد اللغة العربية بمقومات التطور والانتشار، حتى أصبحت إحدى اللغات العالمية المعتمدة.

وفي هذا السياق، تولى معهد التعريب بالرباط، إصدار عدد من المشاريع المعجمية في أصناف المعرفة العلمية والاقتصادية والتقنية والطبية والزراعية، وغيرها من المجالات التي يتحتم فيها استعمال المصطلحات للتعبير عن المفاهيم الجديدة المستمدة من اللغات التي ظهرت فيها أصلا، ما يتطلب العودة إلى التراث اللغوي العربي في العهود الزاهرة

رحل عن هذه الدنيا في صمت وهدوء، الأديب والعالم اللغوي الكبير، عبد العزيز بن عبد الله (1923-2012)، المدير الأسبق والمؤسس لمعهد تنسيق التعريب في العالم العربي، التابع لجامعة الدول العربية، الذي يعود إليه الفضل في إحداثه، وفي اختيار الرباط مقرا دائما له.

وبوفاة هذا الباحث المجتهد متعدد الاهتمامات الفكرية، الذي انزوى في السنوات الأخيرة عن أضواء الساحة الثقافية العامة، موثرا مواصلة البحث في منزله، يفقد المغرب أحد الإعلام الكبار الذين أثروا تاريخه العلمي والفكري الحديث، بالنظر إلى الآثار العلمية الغزيرة والقيمة التي خلفها، والمقدرة بحوالي مائة مصنف، انصب أغلبها على علوم اللغة بضروعها وقضايا الحضارة، بعضها حرره باللغة الفرنسية التي كان يتقنها.

ويرتبط النشاط العلمي الكبير للراحل بمؤسسة «مكتب تنسيق التعريب في العالم العربي» الذي أنشأته جامعة الدول العربية عام 1962 باقتراح من بتعبد الله، وهو حينئذ عضوا فاعل ومؤثر ومواظب في عدد من الجامعات اللغوية العربية، ما أهله لإدارة المؤسسة التي اقتترنت شهرتها باسمه على مدى ربع قرن. وراج أن المنظمة الراعية لم تحسن وداع الرجل بما يليق وإنهاء خدمته بكرامة، بل طبقت



والبحث العلمي، وكان أستاذا بالجامعة المغربية منذ تأسيسها، ودار الحديث الحسنية، ومنهما ذاع صيته كعالم مجتهد وباحث صبور خارج المغرب، فاستضافته عدة جامعات عربية وأجنبية، حاضر في مدرجاتها وأفاد طلابها من مختلف الجنسيات والحضارات وتجاوز مع أساتذتها. واعتبارا لثقافته الموسوعية، اختير من بين الأعضاء المؤسسين الأوائل لأكاديمية المملكة المغربية. وعلى الصعيد الاجتماعي، يرمز الراحل إلى الأواصر الثقافية والإنسانية التي كانت قائمة بين المغرب والجزائر في ظل الاستعمار الفرنسي، فهو خريج الجامعة الجزائرية ومنها أحرز على شهادتي الليسانس في الآداب والحقوق في الأربعينيات 1946 من القرن الماضي، إلى جانب نخبة أخرى من الشباب المغاربة الذين أمكنهم متابعة دراستهم العليا بجارة المغرب الشرقية لأن بلادهم لم تؤسس بها نواة جامعية إلا بعد الاستقلال. ومن بين هؤلاء، على سبيل المثال، الزعيم الوطني الراحل المهدي بن بركة الذي تخصص في العلوم الرياضية.

نال الراحل عدة أوسمة وشهادات تقدير من عدة محافل علمية وأكاديمية وحظي باستقبال من

وقراءته وحسن تأويله والاشتقاق منه والبناء عليه، ليتحقق الربط الموصول بين ماضي العربية وحاضرها واستشرافها المستقبل. والمشاريع هي ثمرة نقاش علمي واسع وعميق، تم عرضها على اجتماعات كثيرة ضمت الخبراء والمختصين.

وحرصا على مزيد من الدقة والضبط العلمي، صدرت المشاريع المعجمية مزدوجة وثلاثية اللغة، واستطاعت أن تجد حلولاً علمية وعملية موفقة لإشكالات المصطلحات وتعريبها عن اللغات الأجنبية، وفق منهجية حافظت على دلالة المصطلح في لغته الأصل، دون الإخلال بخصوصيات ومقومات اللغة العربية، بحيث يمكن القول في هذه المعجالة إن بن عبد الله، ومن سار على نهجه، عثروا على الحلول في متن اللغة العربية وليس خارجها، متجنبين قدر الإمكان اللجوء إلى الحول السهلة التي يعتمد عليها المترجمون المتعجلون.

وعلى الرغم من أن كل تلك الاجتهادات لم يتحقق لها الانتشار الكافي الذي طالما تمناه العالم الراحل وعمل من أجله، فإن الأبحاث المراكمة، تمثل قاعدة معطيات وتراثا مرجعيا لا غنى عنه، قابلا للتطوير والإضافة، خاصة مع اكتساح الثورة الرقمية لكل مجالات المعرفة التي يسرت البحث في علوم اللغة استنادا إلى برمجيات حديثة.

وبالتأمل في السيرة العلمية بالغة الثراء للراحل الكبير، يتبين أنه شغل مناصب إدارية بعيدة عن تخصصه الأصلي اللغة والحضارة، فقد استعانت الدولة المغربية الحديثة بخبرته وإتقانه للغة الفرنسية، فأستدت له عام 1957 إدارة المحافظة العقارية بالرباط، وهي مؤسسة للضبط والتوثيق والمحافظة على أملاك المواطنين مثل اللغة تماما. كما شغل الراحل وظائف إدارية أخرى في مجال التربية والتعليم، منها مديرية التعليم العالي



عدد من رؤساء الدول التي زارها خلال مساره الزاخر. وهو إلى جانب تضلعه في علوم اللغة، ذو موهبة أدبية ساعدته على قرض الشعر وكتابة السرد القصصي، وله فيهما إنتاج مطبوع. وباختصار، فإن الراحل علم من أعلام الفكر في المغرب المعاصر. ما هذه إلا كلمة في وداع حزين، وحتما سيعمل اتحاد كتاب المغرب إن شاء الله، وهو أحد أعضائه المؤسسين، على إنصاف الراحل الكبير والتعريف بإسهاماته الثقافية وبوطنيته الصادقة. رحمه الله رحمة واسعة.

